حول التجربة العربية في السينما ..

هذا العدد – في ظننا – غريب بين الأعداد المخصصة للسينما في المجلات العربية . فليس في صفحاته شيء عن السينما في السويد أو بولونيا ، ليس فيه دراسات عن المذاهب العالمية في السينما الجديدة أو القديمة ، بل إنه يخلو حتى من ذكر ما أنجزه كبار المخرجين العالميين في هذا الحقل أو ذاك من مناحي التطوير والتغيير في الفن السابع العظيم . غير أن في هذا العدد دراسات من الجمهور العربي ونوادي السينما العربية وصناعات السينما في الأقطار العربية التي استطعنا أن نحصل على دراسات عنها ، كما أفردنا حيزاً كبيراً لدراسة صناعة السينما في مصر باعتبارها الصناعة الأم والأساس للتجربة العربية في هذا الحقل ، كما أن الأقلام الزميلة في مصر الشقيقة لبت دعوتنا خير تلبية مما ساعد على ابراز ما نحرص على ابرازه من جوانب النقص أو التطوير ، وبذلك كان لنا ما نريد من تغطية لموضوعنا في معظمه ، بحسب تصورنا لعدد يقتصر في مواده على عرض التجربة العربية في صناعة السينما وفنها .

قد يرى البعض في اغفال الجانب العالمي من صناعة السينما نقصاً يعود على العدد بالحيف . وقد يصاب البعض الآخر بخيبة أمل . غير أننا – مع كل ذلك – مصرون على هذا المنهج ، وعلى اتباعه تكراراً في أعداد قادمة أخرى . ووراء اصرارنا يكمن رأي ، أو هو موقف فكري متأكد من أن التجربة العربية للاسهام في الحضارة العالمية المعاصرة بلغت من النضج حداً يستدعي أن نقف تجاه هذه التجربة موقف الفاحص المتأمل والناقد المحلل ، قد تكون هذه التجربة لم تبلغ الا الحد الأدنى : أو ليس هذا سبباً كافياً لكي نقف ونتساءل : لماذا ؟ وقد تكون ماضية في طريقها الى النضج ، فمن الواجب أن نتلبث قليلاً لنسأل ، الى أين ؟.

لقد أمضى العرب زهاء خمسين عاماً من تاريخهم المعاصر وهم يحاولون أن يضربوا بسهامهم في مختلف نواحي الحضارة المعاصرة ، وهذه فترة كافية لانضاج أية تجربة جماعية . . أو لبلورة هذه التجربة بملامح تحددها . واننا لنؤمن بأن أمتنا – في محاولتها

لتخطي العقبات التي ينصبها الأعداء في طريقها — تظل قادرة على العطاء والمشاركة ، بما يتفق مع شخصيتها وتطلعاتها ، لذلك سوف تتلو هـذا العدد سلسلة من الأعداد الـتي تتناول بالدراسة جوانب النشاط الفني والفعاليات الفكرية والعملية في الحياة العربية .

بقي أن نعتذر عن تقصير توقعنا فيـه الامكانات المحددة الـتي توضع بين يدي المجلة ، وهو عدم تمكننا من نشر سيناريو «على الاكياس » . كما يبقى أن نخص بالشكر جميع الأقلام التي شاركتنا جهودنا وبالأخص نذكر الصديق النـاقد بدر الدين عرودكي الذي أنفق كثيراً من جهوده في سبيل انجاح تجربة فريدة ، هي اصدار عدد خاص عن « السينما العربية » .

« رئيس التحرير »

★ ★ ★

السينما.. لغة العصر

نبيل المالح

« أريد ان اعرف الحقيقة » ... هذا ما قاله أوديب سوفوكليس .. وهذا ما كان يبحث عنه ، بالرغم من أن في هذه الحقيقة بالذات دماره .

لقد كان سوفوكليس المسرحي الأول في الثقافة الأوروبية الذي استطاع أن يخلق لدولة المدينة اليونانية شكلاً فنياً معيناً ، استطاع التعبير عن المشاعر الحياتية الجديدة، وعن الافكار الشابة .

ويبدو لي أنه لوعاش سوفوكليس في قرننا هذا لغدا مخرجاً سينمائيـاً ، لأنه إذا وضع فنان ما اليوم نصب عينيه هدفـاً كهدف ذلك المبدع المسرحي اليوناني ، هدف التعبير عن الحقيقة في مجتمعه وعالمه ، فان عليه بالتالي أن يستخدم وسائل التعبير المتطورة لقرن التكنولوجيـا ، وهكذا سيستعمل الشريط السينمائي .

ولعل المسرحيين اليونانيين كانوا أول من استوعب ووعى بشكل جيد مفهوم «الحداثة» في ابداعهم الفني ، عندما لم يروا آثارهم مجرد تسلية أو طقس ديني ، كما لم يروها مجرد دروس أخلاقية ، وانما رأوا فيها كتلة موحدة تثير التوتر الداخلي ، بحيث يغدو العمل بالتالي تأثيره الحسي والفكري العفوي على المشاهد .

إن ممثلي الجماليات السينمائية امثـال : ارنهيم ، بالاش ، ايزنشتين ، بودوفكين ، مورين ، والعـديدين غيرهم من المبدعين والمنظرين والمؤرخين السينمائيين ، كانوا يطلقون نعوتاً مختلفة على الشكل السينمائي للتعبـير عن مفهومهم الشخصي لخصائص السينما ، نعوتاً مثل : شكل غنائي ، حلم مرئي ، سحر الحركة ، ابداع الخيـال ، الواقعية الحرفية ، مرآة الواقع ، بضاعة تجارية ، بل لقد اسمى البعض السينما بأنهـا خزانة للبلاهات .

ونحن إذا تجاوزنا حالياً عن مدلولات هذه النعوت والتعابير ، وحاولنا تحديد اصول الأشياء، فانه يمكننا القول بأن هنالك عنصرين متلازمين في السينما ، تربط بينهما علاقة جدلية معينة ، وهذه العلاقة هي التي تحدد بشكل عام اشكال اللغة السينمائية .. نجد الرومانسية الشعرية مقابل الواقعية ، امكانية اثارة الخيال والوهم مقابل النقل الحرفي للواقع ، السينما حقيقة مقابل السيريالية ، الغنائيـة مقابل الملحمية ، النموذج الشعري للفيلم مقابل الدقة التسجيلية .. الخ .. ونحن من خلال هـذه العلاقات الجدلية بين مختلف هـذه الاشكال ، نستطيع دراسة وسائل البحث عن لغة سينمائية متخصصة حديثة ومتميزة ..

صورة العصر

ان كل فيلم اليوم يستعمل وسائل تعبـير معقدة مكونة من القيم التعبيرية للصورة والصوت، الى جـانب اغنى امكانيات التكنولوجيا . ولكنه وبالرغم من ذلك ، يبدو أن المستقبل يخفي لهذا الفن عدداً لا نهائياً من الامكانيات للتعبير عن الانسان والعالم والتاريخ .

وبالرغم من أن السينما لم تسر الا بضـع خطوات صغيرة في مجال محاولتها لاثبـات وجودها الشرعي المنفصل والمتميز عن بقية وسائل التعبير الفني ، فانها تبدو اليوم وكأنها اكثر الفنون كمالاً ، وافضل اسلوب ثقـافي يؤثر في الافراد كما يؤثر في الملايين ، وبسبب

هذه القدرة، تتبدى السينما وكأنها الفن الشرعي لعصر العلم، وبخاصة عصر علم الانسان.

لقد استطاع هوميروس أن يترك لنا اسطورة وصورة الانسان الاغريقي، أما الرواية الكلاسيكية، فلقد حفرت في وعينا صورة انسان القرن الماضي، والسينما مطالبة اليوم بأن تكون حاملة صورة العصر وانسانه.

وباختصار، فان السينما اليوم، من وجهة النظر الانثروبولوجية، تغدو منظار العالم الذي ينقل الزمان والمكان، وعلاقتها الجدلية. انها كتابة كونية، لاتتبدى من خلال تكوين بصري فحسب، وانما من خلال تكوين وعي انساني في رؤية جديدة للواقع والحقيقة.

وهكذا ففي اللحظة التي يعي فيها المخرج الطبيعة الحقيقية للابداع السينمائي، فانه يدخل فوراً الى مجال خلق الافكار وجمع المعاني. أي أنه يدخل في مجال الفلسفة.

وهذا مدخل أساسي هام لفهم طبيعة الفن السينمائي الحديث ولغته. ونحن قد نستطيع من خلال مثل هذا الفهم أن نحدد نوعية مطالبنا من تطور جديد لسينما محلية، على ضوء مختلف الأبحاث الشكلية واللغوية التي عاشها الفيلم لكي يتبوأ مكانه كلغة العصر.

بحث عن النقاء :

يقول باسوليني أن كمية الأخطاء التي ترد في النقد السينمائي عادة، يمكن تفسيرها بفقد القيم النقدية لمسائل التحليل اللغوي والاسلوبي في الفيلم، اذ تكثر عادة مقاييس وتقاليد النقد الأدبي، او المقاييس الفكرية المتحذلقة المائعة، او التذوق الفردي الذاتي. وغالباً ما نرى ان تحليل المضمون لا يحتوي الا ملاحظات سطحية وغير عضوية حول الشكل. بحيث يبدو أنه لم يتم تطوير القيم الحقيقية بشكل جدي حتى الآن.

ان زاوية واحدة يمكن أن يستفيد منها النقد السينمائي اليوم، وهي النظرية التي وضعها لأول مرة وبشكل جيد كل من دزيغافرتوف وايزنشتين، وقد طالبت هذه النظرية بأن يقوم الفيلم على مادة مباشرة تسجيلية، ولا تعتمد على سيناريو مكتوب. ونحن اذا فهمنا هذه النظرية بحس ادبي لوجدنا أن الشعر فقط هو الذي يحدد قطبي الابداع السينمائي. ولكننا اذا أخذنا هذه النظرية بحس نظري، فسنجدها تعنى فقط طريقة ومنهجاً.

وخلاصة هذه النظرية ان الفيلم (مهما كانت مادته، اعادة بناء للواقع او ذو مضامين ذاتية) فان عليه أن يأخذ شكلاً عفوياً تسجيلياً وحقيقياً. والنظرية تطالب بالابتعاد عن التضخيم الشكلي للبناء، والابتعاد عن نقل الأصل الادبي او المسرحي. ولقد سمى الناقد كياريني مثل هذا النوع من الفيلم (بالفيلم النقي)، وهو ذلك الذي يعتمد العفوية التسجيلية بالرغم من أنه قد

يكون معتمداً على قصة مثل (روما مدينة مفتوحة لروسليني،وامبرتو د لدي سيكا) .

إن نظرية (الفيلم النقي) التي تقف بمواجهة أسلوب (الفيلم الاعجوبة) ، تبقى وكأنها ذات صفة تعميمية عند محاولة تعريف شكل الفيلم الواقعي ، ولكنه يمكن ايضاً استخدام هذه النظرية لنقد أي شكل من أشكال الفيلم الذي يحاول تقديم اجواء مختلقة ذات صفة أدبية أو مسرحية ، ضمن تركيبة التحليل النفسي بحيث يبتعد عن العفوية التسجيلية .

هذا ويبدو لي مبدئياً أن التفريق المبدئي بين (الفيلم النقي) و (الفيلم الادبي) أو الفيلم الاعجوبة ، قد يساعد على وضع قواعـد اساسية للذوق، وهذا يعتبر في حد ذاته نجاحاً. ولكنه قد لا يكون كافياً لتوضيح العديد من المسائل المعقدة المتعلقة بالتناقضات الداخلية الاساسية القائمة في السينما المعاصرة .

الدلالة اللغوية

ان من أهم الزوايا لفهم وتعريف السينما ، هي فهم منطلق اساسي ، او مقولة اساسية ، وهي أن الفيلم ليس نوعاً فنياً ، وانما هو قبل كل شيء لغة ، لغة انسانية عالمية ، انها كتابة بالصور ، وفي هذا يكمن المعنى الهائل للسينما ، هذا المعنى الذي يتجاوز الى حد بعيد وظيفتها الفنية الحالية .

ان الفيلم بمعناه الحقيقي ، هو جمع معين لاشارات رمزية ، ومعان مرتبطة بهـذه الاشارات ، انه لغة معينة بالذات ، مختلفة عن اللغة المنطوقة ، وبشكل أكثر تحديداً ، انه لغة لها منطقها وتكوينها اللغوي الخاص، لها قواعدها ومفرداتها وصورها ومجازاتهـا وكناياتها ... وشكراً لذلك ، اذ بواسطة هذه القدرة ، أصبح باستطاعة الفيلم أن يعبر حتى عن الأفكار المجردة .

ان التكوين اللغوي السينمائي الحديث في العالم الآن ، يحاول أن يحرر نفسه من وظيفة نقل الصور والسرد الحديث .

ان اللغة السينمائية اليوم ليست محمولة بالصورة ، أي باللقطة ، وانما تقوم بالتعبير عن معنى مجرد جديد بواسطة الصورة، وفي هذا اختلاف كبير وعميق جداً ، كالاختلاف بين الصورة الواقعية والمعنى التجريدي ... (اذا رسم الكاتب المصري بالهيروغليفيـة صورة طائر ، فان صورة هذا الطائر متفقة مع معنى الطائر ، أما اذا رسم صورة طائر وصورة فم ،فان المعنى مختلف تمام الاختلاف عن العنصرين الاساسيـين المكونين للمعنى الجديد ، لأنه يعني « الغناء » ، وهذا معنى مجرد .

إن تحولات اللغة السينمائية تذهب الآن في اتجاهين رئيسيين ، الأول ، وهو محاولة الحرفية والدقة ، حيث يتم البحث عن اغناء اشارات الواقـع لتندغم الصورة المفردة

بالمعنى ، بينما يذهب الاتجاه الثاني الى محاولة تطوير وظيفة معنى الصورة ، هذا المعنى الذي قد يختلف عن العناصر الصورية التي كونته ، بحيث تكسب الصورة ايحاءرمزياً، وتغدو رمزاً مجرداً .

ونحن إذا أردنا أن نبين بشكل توضيحي مدى اختلاف الوظيفة الحديثة للصورة السينمائية عن شكلها السردي ، فاننا نستطيع تحليلياً ان نستعير تشبيهاًمن فنون أخرى ، فنقول أن هذا الاختلاف يشبه اختلاف الروايه البروستية عن البلزاكية ، واختلاف موسيقى سترافنسكي عن موسيقى موزارت ، واختلاف التكعيبية التحليلية عن الرسم بالمنظور .

وهذا الاختلاف في وظيفة الصورة السينمائية ، يعني تغييراً في مفاهيم الاخراج وقواعد اللغة السينمائية ، وأهم من ذلك ، إنه يعني تغييراً في الوظيفة الاجتماعيةللفيلم، إذ يتطلب الفيلم آنذاك مشاركة جديدة من المتفرج ذات نوعية فاعلة أكثر من انتكون منفعلة . وهذا في حد ذاته حدث هام من أحداث العلاقة الفكرية بين المادة الفنية والمستهلك .

ونحن اذا أردنا أن نصل الى خلاصات ونتائج تتعلق بتطورات او امكانيات جديدة للفيلم الحديث ، لابد لنا من التعرف على بعض أبعاد الاتجاهين الرئيسين القائمين في السينما الحديثة حالياً ، وهما:السينما – حقيقة والسينما الذاتية .

السينما حقيقة

لقد كان دزيفامزتوف في العشرينات من هذا القرن ، أول من وضع تعبير السينما – حقيقة أو السينما – عين ، ثم عاد الناقد بالاشلاستعمال هذا التعبير،ثم جاءت الستينات لتعيد تتويج هذا الاتجاه الفني ، بعد أن سجلت الواقعية الايطالية الجديدة شرعيتها في اعقاب الحرب العالمية الثانية .

وتبدو السينما حقيقة وكأنها رد على محاولة تشويه صورة العصر ، عن طريق التزييف البصري الذي قد تتعرض له مختلف عناصر الكادر ،وبالتالي ايحاآت هذا الكادر . ورد السينما – حقيقة هذا ليس إلا تعبيراً عن كره للافتعال والكذب ، الأمر الذيغدا قانوناًبالنسبةللسينما التجارية ، التي احتقرت الخصائص السينمائية ، وبطبيعة الحال ، فان السينما – حقيقة قد اتاحت ظهور قيم سينمائية متميزة ، بسبب ان المخرج لم يعد مجرد منفذ يمكن الاعتاد عليه ، وانما غدا مبدعاً سينمائياً حقيقياً ، وهذا يعني ان المخرج لايتعاون في خلق الارضية الادبية ، اي السيناريو فحسب ، وانما يحاول ان يخلق واقعاً سينمائياً حيوياً . وهكذا غدا فيلم المؤلف في السنوات الاخيرة مطلباً ضرورياً وحيوياً للعديد من السينمائيين .

لقد أخذ الاجتماعي روشا تعبير السينما — حقيقة عن دزيغا فرتوف، وهذا التعبير بالذات قد بدأ يكتسب قيمة جديدة اذا نظرنا اليه من وجهة نظر حديثة بالمقارنة مع وجهة نظر دزيغا فرتوف.

فمن الملاحظ ان تكنولوجية التصوير في الفيلم — حقيقة، تضمن في افضل الاحوال الواقعية، ولكنها لا تتضمن الحقيقة بالضرورة وفي هذا تباين جذري، إذ ان الواقعية ليست الا وسيلة الى الهدف الذي هو الحقيقة. وليس حكماً أن تقود الواقعية الى الحقيقة. فبعض انواع هذه الافلام لم تكن اكثر من ابحاث سوسيولوجية مطولة، وكانت كلما حاولت التعميم وقعت في تزييف اكبر، بينما استطاعت افلام أخرى من الاقتراب من صورة الانسان المعاصر.

في السينما — حقيقة، تعتمد النتيجة الأخيرة — أي حقيقة المادة المصورة — على شخصية المخرج المبدع، كاعتمادها في الافلام الروائية — الدرامية، ولكن السينما — حقيقة أيضاً تتيح للسينمائي أن يتخفى وراء الواقعية حتى يبدو وكأنه لم يتدخل ابداً، ولكن النتائج في الغالب تكون تزييفاً للحقيقة.

ان تأثير الفيلم — حقيقة على السينما بشكل عام، هو مدها بدفقة صحية جديدة، وذلك من خلال تعامل السينمائيين المباشر مع الواقع، الى جانب تحرير السينما ولو الى حد ما من الافتعال التجاري والتوافقية الايديولوجية.

لقد استطاع اسلوب السينما — حقيقة أن يحرر السينما من التركيبات الكاذبة، وذلك بسبب تكنولوجية التصوير بحد ذاتها، إذ أن السينمائي قد اصبح اكثر تحسساً بالواقع والحقيقة بمعناهما الواسع بعد رفضه للديكورات المرسومة والوجوه الملطخة بالماكياج والتعابير المبالغة والاختلاقات الدرامية.

وفي الفيلم — حقيقة، تبدت رغبة في التحليل وشجاعة في الرؤيا واحترام للواقع، وهنا تبدو كلمة رينه كلير (لقد انتهيت من كتابة السيناريو، لقد انتهى الفيلم) تبدو هذه الكلمة غير صحيحة او مجدية هنا، لأن اسلوب المعرفة والخلق يستمران خلال التصوير وعبر المونتاج حتى النسخة الأولى. وهذه العناصر قد آثرت احياناً في الفيلم الروائي، مما ادى الى محو الحاجز بين المخرج والمتفرج، وتحت اصطلاح الاسلوبية، بدأ يقل قبولنا للمحاولات الزائفة لخلق تطوير وهمي مسطح للواقع.

ان السينما حقيقة، ليست الا مرحلة انتقالية، تبدو لي وكأنها قد تجاوزت مدارها ولكنها كانت وستكون دائماً حقنة ضرورية للسينما، تساعد على دفع عجلة تطور جديد ومبدع لهذا الفن.

ولكننا على أي حال، يجب ان نعلم، ان الفيلم — حقيقة، لم يستطع التعبير عن الوضع

الحقيقي الكامل للانسان المعاصر ، لأنه في أفضل حالاته ، لم يستطع أن ينقل الا صورة خارجية ، واحياناً صورة جانبية لحقيقة هذا الانسان .

وهكذا بقيت السينما حقيقة تمثل الوجه الاول للعملة ، فماذا كانت محاولة البحث عن الوجه الثاني ..؟.

لقد كانت السينما الذاتية .

السينما الذاتية

تحاول السينما الحديثة أن تقترب من مشاكل الذاتية ، عن طريق محاولة التعبير عن العالم الداخلي والفكري والمقاييس الاخلاقية للذات ، كما تم في الادب والمسرح والفن التشكيلي ، وهي محاولة لتقريب صنع صورة حقيقية للعالم المعاصر .

وسنحاول الآن أن نميز بين الوسائل التي استعارتها السينما من الادب او من الفنون الأخرى ، ومناقشة مدى صحة هذه الوسائل وذلك من خلال بحثنا عن مدى علاقة الفيلم النقي بأفلام المخرجين الذين يحاولون اليوم التعبير عن حياة هذا العصر الثقافية والفكرية والذاتية .

لقد كان واحد من أهم مشاكل اللغة السينمائية الحديثة ، متبدياً في اهتمام المخرجين الكبار بالتعبير عن مشاكل الذات والحياة الداخلية عن طريق الصورة التي تلتقط السلوك الخارجي الفيزيائي للشخصيات والشكل الظاهري للاحداث .

نحن نعلم أن الفيلم لا يملك جميع امكانيات الادب (قد يملكها ولكن بشكل آخر) . ان الفيلم لا يملك الكلمات لكي يستطيع التعبير عن كل حالة للذات ، ولذلك فانه اسلوب بدائي أن تقوم محاولة لتصوير العالم الفكري والحياة الداخلية بواسطة كلمات تنطق بها افواه الممثلين ، ونحن نعلم كم يبدو مضحكاً اليوم أن تقوم شخصية ما في الفيلم بالقاء مونولوج طويل تستعرض وتخطب فيه افكارها الخاصة .

ولقد تبدت في الستينات تناقضات اساسية بين المخرجين ذوي الاتجاهات المختلفة ، ولكنه يمكن تحديد اهم اتجاهين في هذا المجال ، الاول ويتمثل في الحلول النقدية الواعية ، والثاني متمثلاً في الحلول البدائية لتصوير الذات في الفيلم .

وهذا التناقض بالذات ، المعتمد على أسس نقدية واضحة ، هو ما تجلى بين جانب من الموجة الفرنسية الجديدة (جودار ، تروفو الخ) وبين جانب من الجيل المتوسط من المخرجين (فلليني ، انطونيوني ...)

ان ناقداً مثل (كياريني) يقول أن بعض محاولات الموجة الافرنسية الجديدة (باستثناء أعمال الان رينيه) انما تعبر عن

عودة الى الاستعمال الواعي للوسائل السينمائية الحقيقية ، هذا الاستعمال الذي خبا بعد دزيغا فرتوف بظهور الفيلم الناطق والفيلم الممسوح ، وأخيراً بظهور الافلام ذات المواضيع السيكولوجية .

لقد اشرت الى أن هنالك حلولاً بدائية ، وهذا يتضح في استعمال وسائل أدبية لمشاكل التعبير السينمائي ، ولعل هذا نابع الى حد بعيد من الهرب أمام مهمة اكتشاف الحياة والانسان بالوسائل السينمائية الاصيلة .

على سبيل المثال

عندما أراد انتونيوني أن يقدم لنا شخصيات ذات مشاكل نفسية معقدة ، فلقد استعمل حتى الآن أساليب الواقعية الجديدة (بالرغم من اننا قد لا نميل الى تصديق ذلك) وهذا يعني أنه يصور الشخصيات على اساس انها مشروطة أساساً بالظروف . ولذلك فان صراعها مع الظروف الواقعية قد قادها الى صراع حقيقي .. الى صراع يستطيع التعبير عن الحياة الداخلية لهذه الشخصيات .

ولكن ترى كيف تعبر شخصيات انتونيوني عن حياتها الداخلية ..؟

أولاً : عن طريق الكلمات . وثانياً : عن طريق الموقف حيال الأشياء المحيطة .

لقد اختار انتونيوني وبشكل نهائي مواقف ابطاله من العالم المحيط ، وذلك لكي يرمز الى الفراغ الداخلي اللانهائي الذي تعيشه الشخصيات ، حتى لقد غدا مثل هذا الموقف أمراً نموذجياً وتقليدياً (وبذلك كان انطونيوني يعيد نفسه دائماً ، واصبح تقليده من السهولة بمكان) .

ان العالم الداخلي لهذه الشخصيات يخلق انطباعات مباشرة ، متاهات ، ضيق ، انتظار غير محدد . ويبدو أن انتونيوني قد توصل الى حلول جيدة في التقاط مثل هذه اللحظات (وهذا ما نراه مكرراً عدة مرات في كل فيلم من افلامه) ، أي عندما تكون الشخصية متفردة وحيدة . ولكنه ، ما أن يقترب الأمر من العلاقات المعقدة بين مختلف الشخصيات ، أو بين الفرد والواقع المحيط فان هذه السيكولوجية الانطباعية لا تكفي ، وتبدو الذاتية هنا وكأنها حركات مفتعلة وانصاف مشاكل ، تحملها شخصيات نصف مفكرة ، أو دمى فكرية ، مانيكانات ، محملة موضوعاً ادبياً من المواضيع المطروحة في موضة الأدب اليوم .

ويتبدى لي انتونيوني ، وكأن قد اناط بنفسه مهمة توسيع شعبية وجماهيرية مواضيع الثقافة المعاصرة (وهذا في حد ذاته لا يمكن اعتباره اصالة) ومهمة نقل هذه الثقافة الى المستوى المتوسط مما يدعى بالمتفرجين المتعلمين . كما يقوم فلليني وبرجمان بمهمة من هذا النوع الى حد ما ، وذلك عن طريق تقديمهم لأمور يومية عادية ، ملونة بحذلقة متطرفة ومطعمة بصعوبة الفهم .

ومشكلة انتونيوني في ذلك كله ، تقوم على أنه يقدم هذه الموضات على أساس انهامشا كل الذات والثقافة المعاصرة الملحة ، وانتونيوني يقدمها على اساس انها اكتشافات في حين انها ليست إلا طبخات غير ناجحة .

ولنحـــاول التقرب اكثر من اسلوب انتونيوني .

انه يعالج شخصياته على الشكل التالي ، فهو الى جانب الحوار المكتوب بشكل متقدم حديث ، فانه يستعمل للتعبير عن الذات احدى طريقتين بدائيتين :

الأولى : تتمثل في الجو الرمزي الذي تخلقه اللقطة السينمائية حول الشخصية ، حيث تظهر الخلفية ، ظروف الطبيعة ، أو خطوط المدن الكبيرة ، التي تحمل مهمة التعبير عن العوالم الداخلية للشخصيات ، عن طريق اظهـــار افقها المتكسر المقتطع على أنه بعيد عن الطبيعة العذراء العفوية (إظهـار هندسة البناء الحديثة والآثار القديمة والمناظر الطبيعية على أنها جمال مفقود) وهكذا تتوقف الخلفية عن أن تكون ظرفاً واقعياً تتحرك فيه الشخصيـــات وتصنع اطاراً لسلوكها الحر ، وانما تغدو معبرة عن شرطية سيكولوجية معينة .

ان الوسيلة الأدبيـة التي تعتمد توظيف الطبيعة في مهمة سيكولوجية ، تأخذ في السينما صفة الاستعارة المشروطة ، لأن من الطبيعي أن ترجح كفة تأثير الصورة نفسها على كفة التعبير الداخلي .

أما الطريقة الثانية ، أو الحل الاسلوبي الثاني الذي يستخدمه انتونيوني فهو في خلق « الازمان الميتة » التي تثقل الزمن الواقعي وذلك في وظيفة ذات طابع سيكولوجي .

ان الزمن الواقعي للحدث ، يبدو طويلاً جداً بالنسبة للنسج الاختزالي الذي هو ميزة الزمن السينمائي ، وتقديم مثل هذا الانطباع المطوّل ، يقدم عموماً اسلوباً بسيطاً طبيعياً للتعبير عن احساس الفراغ والضيق ..

وكمثال على ذلك :

شخصية تتقدم في شارع خال .. ان مثل هذا التقديم يتوقف عن احداث الأثر المطلوب في اللحظة التي يعتاده فيها المتفرج ، لانـــه وبكامله يعتمد من حيث المبـدأ على أســاس أن المتفرج كان معتاداً في السينما التقليدية السردية على الايقاع السريع ، وعلى الاختزال السينمائي للزمن .

إن انتونيوني يحـــاول بهذه الطريقة وبواسطة اساليب مشابهة ، أن يتجاوز مقاييس الواقعية الجديدة بطرق تجريدية . وذلك عن طريق اغفال كل محيط او شخصيات لاتلعب دوراً اساسياً ومباشراً في العلاقة التعبيرية . وبهذا ، فهو ينتقل من الواقعية الجديدة نصف التسجيلية ، الى حلول مركبة رمزية ملونة بالصبغة التسجيلية .

سقطات الذاتية

ان مشاكل مختلف وسائل التعبير هذه ، نابعة من عدم توفر الوعي بمحدودية الصورة السينمائية المفردة، بالمقارنة مع الصورة الادبية للتعبير عن ذاتية الشخصيات التي خلقتها الاجواء المحبطة .. وهي قد تستطيع التعبير عن احاسيس مباشرة ولكنها قاصرة حتماً عن طريق هذا الاسلوب عن التعبير عن البناء الداخلي بكامله .

ولعل الوسيلة الشرعية الممكنة في هذا المجال تكمن في محاولة عدم وضع الشخصية المصورة في وحدة مع المحيط ، وانما في وضعها في تناقض معه ، بحيث يمكن للذات أن تظهر كموضوع مناقض الطارف ، وفي علاقة جدلية معه . (سبق ان تعرضت الى هذه الزاوية في بحث نشرته في نشرة المؤسسة العامة للسينما) .

ان الوسيلة السينمائية التي تريد خلق انفعال انعكاسي ، لاتتم عن طريق خلط وجمع العناصر الداخلية والخارجية ، ضمن أسلبة معينة ، اذ أن في ذلك اضاعة للعفوية التسجيلية عن طريق اقحام الاشارات الرمزية . وانما في أن نضع العناصر الداخلية في علاقة جدلية عفوية مشتركة ضد العناصر الخارجية ، بحيث يكون هنالك تعارض ما .

وهنا نصل الى نتيجة اساسية ، وهي أن الفيلم (كالفن التشكيلي) لايمكنه التعبير عن الحياة الداخلية لشخصيات مشروطة بمحيطها ، وانما لشخصيات حرّة ، وهذا يعني ، شخصيات تتحرر عن طريق وقوفها في وجه محيطها .. وبكلمة أخرى ،ان توضع الذات مقابل الموضوع .

ان الذاتية في الفيلم ، لايتم التعبير عنها عن طريق تلويننا المكان بمنعكسات الحالة الداخلية للشخصيات،او عن طريق الاشارات الرمزية ، وانما عن طريق اظهارنا للتناقض بين شخصية واقعية ومحيط واقعي ، بشكل نترك فيه للشخصية مجال كشف حياتها الداخلية ، وذلك عن طريق كشف مقياسها للحرية بواسطة الموضوع المعاكس ، والصدام مع المحيط يبرهن على عدم خضوع الشخصية للشرطية ، أي يبرهن على حريتها .

ان الصورة ، والتناقض الذي التحدث عنه يبرز فيه الانسان كمضاد للمحيط الخارجي ، وهكذا تدخل الصورة اللعبة، لاظهار الحرية الاخلاقية ، بل ولاظهار الرفض البائس لحالة ما .

لقد قبل مخرجون من امثال جودار وتروفو مثل هذه الحلول ، بحيث اصبح انتونيوني هو المعاكس المباشر . وهكذا ، فلقد غدا عدم الموافقة مع انتونيوني في هذا المجال مرتكزاً اساسياً في مفهوم « الموجة الجديدة » ، التي جعلت مهمتها محاولة البرهنة

على أن الانتونيونية ليست الا موضة مهمتها الوحيدة هي نشر مرض السينما الادبي .

على اي حال. فان هذا الاتجاه هو لتحميل اللقطات مفهوماً ذاتياً، والغاء العفوية من المحيط ، وسجن الشخصيات في قفص من سحر التكوينات ، عوضاً عن محاولة ترك عالمها الداخلي ليتصرف بحرية في الصراع مع الواقع . وفي الحقيقة ، فان هذا الاتجاه ، انحدر بعيداً وراء انتونيوني ، بحيث بدا وكأنه اقل الجميع حذلقة .

فلقد رأينا آلان ريئيه ، الذي حاول أن ينقل الينا تكويناً متحذلقاً وزائفاً لمركب البناء النفسي . وكذلك بيرجمان ، الذي ، ومن خلال العابه البصرية الرائعة ، قدم لنا انعكاسات فكرية وثقافية معاصرة ، أكثر من ان تكون تعبيراً عن الانسان المعاصر .

وكذلك كان الأمر مع فلليني ، الذي وسع معالجته ونعته بفيلم ٨١/٢ ، والذي حاول فيه التعبير عن الجو الذاتي ، عن طريق تحوير مظاهر طبيعية من الحياة الى احلام ، ذكريات وخيالات ، بواسطة اسباغ ابعاد بصرية جديدة على الواقع ، مهمتها التعبير عن الذات (وهذا ماحاوله اورسون ويلز في السابق عن طريق المبالغة في التكوينات البصرية والتأثيرات الضوئية) .

وبعد هذه المجموعة من الفنانين الافذاذ المخلصين وغير الموفقين ، اصبحت المعالجات الغيبية الذاتية بدائية ومضحكة الى حد لايمكن تصديقه ، يستعملها كل من هب ودب باسلوب فوضوي مزعج .

أين الحقيقة

« إن الفيلم ليس الا نافذة حديدية » . . هذا ماقاله فرانز كافكا في يوم من الايام وقد سأله صديقه جوستاف يانوخ مرة عن سبب تذمره من السينما ، وهل هو حقاً لايحبها ، فأجابه كافكا ، بأنه لم يفكر في الأمر كثيراً . . ولكنه وبعد تردد قصير تابع بقوله : «إن السينما لعبة مدهشة حقاً ، ولكنني لا احتملها وربما يعود ذلك الى تكويني البصري ، فأنا اعيش بعيني ، والفيلم يمنعني عن الرؤية ... ان الحركات المتزايدة والتبديل المتتابع للمناظر يرغمان المشاهد على أن يتقدم دوماً ، وهكذا فعوضاً عن أن تتحكم العين في المشهد ، نجد ان المشهد هو الذي يتحكم في العين ويغلف الوعي ، فتبدو العين وكأنها كانت عارية حتى هذه اللحظة ، فجاء الفيلم ليلبسها بذلة » .

ترى هل يمكن اعتبار هذا حكماً على الفيلم السينمائي بشكل عام ام على « المونتاج » فقط ...؟

على أي حال ، فانه يبدو وكأن كافكا يلتقي مع الناقد ادورنو الذي يعتبر أن الثقافة المعاصرة تقود كل شيء الى التحديد والنمذجة ، وانه لايمكن اعتبار السينما والاذاعة في عداد الفنون ، اذ أنها ليستا

سوى متجر يستعمل الايديولوجية لكي يعطي شرعية للمواد المقرفة التي ينتجها بشكل مقصود .

على أي حال ، أرى أنه ليس من الضروري التذكير هنا بأنه ليست كل ثقافة ثقافة ، وليس كل فيلم فيلماً .

محاولة للخروج

رد برتولت برخت على عدد من المقولات التي أصدرها بعض خصومه حول السينما ، فأجاب اولاً على المقولة القائلة بأن الفن ليس بحاجة الى السينما بقوله «ان السينما ، أو الآلة السينمائية ، تملك افضل الامكانات لتجاوز الوسائل القديمة في نشر الفن . ان الفن بحاجة الى السينما ، ان الفن غير تقليدي» . اما على المقولة بأن « السينما في حاجة الى الفن » ، فقد قال بريخت : « ان الفيلم يرفض الفنون التقليدية لأنها غريبة عنه ، انه يحاول خلق نموذج جديد للفن ، وبالتالي خلق مفهوم جديد » .

وأجاب بريخت على المقولة الثالثة بأن « السينما بضاعة » ، بأنه ليست السينما فقط وانما بقية الفنون أيضاً هي بضاعة ، لأنها تواجه مايواجهه الفيلم من مشكلة «الرواج» .

وأخيراً ، رد بريخت على المقولة بأن « السينما تسلية » بقوله : أنه لم يكن على الفيلم أن يكون تسلية ، وانما عليه أن يكون أيضاً معنى بالنسبة للمشاهد ، ولذا فمن الضروري انهاء الفهم الرأسمالي الذي يقسم الأعمال الثقافية الى أعمال تخدم التسلية وأعمال تخدم العمل .

ان على التسلية ، بما فيها الفيلم ، أن تحتوي في داخلها مايحتويه الفيلم . ان المتفرج بشرائه بطاقة ما ، ليس عليه أن يتحول أمام الشاشة الى مستهلك . لقد تم تقديم بضاعة ما اليه ، ولكنه ليس من المفروض أن يذهب هو ضحيتها .

الاختيار

ان الفن الذي يتحرك في عالم الحياة الانسانية الرحب والمتغير ، حيث يتهرب فيه كل شيء من التحديد والنمذجة . أن هذا الفن لايملك اليوم نقاط ارتكاز ثابتة لا في الطبيعة ولا في التاريخ . ولا بأس اذا استمعنا الى بعض ما يقوله (جوليو آرغان) في كتابه المسمى (القدر والمصير) .. انه يقول : « ان معالم الفن اليوم لاتصور أو تنقل حقيقة معينة ، لأن الحقيقة تبدو الآن كتاهة ، والكثير من المشاكل والتناقضات لم توضع لها الحلول ، لم توضع لها كلمة النهاية . وانما انفتحت من جديد ، وهي تتطور بشكل دائم ، وتنتقل من بناء الى تحطيم الى بناء من جديد وهكذا .. وبدون أي مخططات أو تعليمات مسبقة ، وذلك وفق مجموعة متراكبة معقدة من الاحداث الداخلية » .

ان مثل نظرية آرغان في الفن، والمعتمدة على مبدأ « البناء المفتوح » ، يمكن اعتمادها في السينما أيضاً ، حيث تتغير وتتحول اللغة السينمائية هنا ايضاً وفي لحظة تكوينها .

ان ماتتعرض له السينما اليوم من امكانات واحتمالات وبحث ، ليس بعيداً عما تعرضت له الرواية الجديدة كاسلوب حديث .

وفي البحث عن (وجود جديد للسينما) عن فيلم (نقي) ، يقف المخرج أمام مشكلة اختيار يماثل ماحصل في الأدب . اختيار بين (التقليدية) و (الطليعية) .. ونحن اذا أردنا تبسيط الموضوع ، نستطيع أن نستعرض ماقيل في الأدب ، ففي فترة مابعد الحرب ، كان على الأديب أن يحل المشكلة التالية : هـل يميل الى التكوين التقليدي المضمون النتيجة ، والذي لايرضيه ؟ أم الى الأسلوب الجديد في الطرح ، الذي يرضيـه ، ولكنه لايعطيه احساساً بالضمان ، الأمر الذي يتضح في (الرواية) و (اللارواية) أو (ضد الرواية) .

ان السينما ، أو الفيلم كقطاع لايمكن اجتزاؤه من الثقافة بشكل عام ، مشروط بالوضع الفكري العام . ففي الافلام الحديثة من انتونيوني الى برغمان ، من جودار الى رينيه ، يبدو وكأن هنالك نقصاً في الايمان بامكانية بلوغ تواصل او تعايش سلمي بين الانسان والتاريخ ، الأمر الذي بدا حلماً قابلاً للتحقيق عند نهاية الحرب ، ولكنه اختفى بتجدد الهوة بين المشاكل الشخصية والاجتماعية ضمن عالم وظروف قابلة للانفجار .

إن الفيلم — كجزء من بحث انساني شامل — يقف امام مشكلة (وجود جديد) فكما أن الأدب قد ظهرت فيه معالم الانتقال من فلسفة اليقين الى فلسفة الشك ، فالفيلم ايضاً مشروط بالظرف ... ففي عصر العلم ، يبدو العلم نفسه وكأنه قـد توقف عن أن يكون وسيلة تضمن لنا الطمأنينة والامان في هـذا العالم غير المستقر ، حيث يبدو وكأن وجود الانسان الفرد نفسه معرض للخطر ، وان المنطق لم يعد تعبيراً عن قوانين الفكر الازلية ، وانما هو حسابات ونماذج يمكن تغيير قواعدها بشكل لانهائي .

ماوراء الاشياء

« هنالك شيء ما خارجي . . هذا هو جوهر أفضل أعمال المخرجين الكبار ، وهذا مانراه بشكل خاص في فيلم برغمان « ساعة الذئب » .

ان لحظات الصفاء النقية سينمائياً لدى المخرجين الكبار تتمثل في محاولة كسر الحقيقة المفروضة من الخارج ، وتحطيم البرودة الحيادية للكاميرا ، وعدم الاكتراث المهني حيال الحدث الذي تصوره الكاميرا .

يقول (سيرافينو جوبيو) في كتابه (انا مصور) : أن اكون مصوراً في هـذا العالم الذي أعيشه ، لايعني اكثر من ان اضغط زراً .. ان من الضروري ان يحس الانسان ويرى بشكل أعمق ، ولكنه يبدو وكأن هنالك امراً ما يختفي وراء كل شيء . ويتابع جوبيو قوله «من الواضح ان الناس لايريدون او لايعرفون كيف يرون .. ترى من نحن في الحقيقة ؟ ان شيئاً ما يختفي وراء مظاهر الحياة اليومية ، وقد يكون جوهر حياتنا ، ولكنه من غير الممكن الامساك بهذا الجوهر لأنه متغير بشكل دائم » .

ان الافلام التي تحاول تصوير الحياة كما تبدو من الخارج ، هي في العـادة لاتفعل شيئاً الا أن تعيد وبشكل ميكانيكي تقديم الملابس التي تغطي جوهرنا . . انها تقـدم قشور الاشياء ، وعن ذلك يقول جوبيو « انني للتصوير لااحتاج الى روح .. انـني فقط في حاجة الى يد تضغط الزر وتـدير بذلك الآلة ..» .

مطلب معاصر

يمتلك العالم المعاصر عدداً كبيراً ولانهائياً من الصور ، ومن الممكن أن يتوقع الانسان أن صبغة عالم المستقبل ستكون مركبة على هذا الاستهلاك ، واذا لم يستطع العالم تقييم هذه الظاهرة ، فانه لن يستطيع تقييم نفسه ، وسيحياها بدون أن يعيها .

وهذا في الواقع ماأراد انتونيوني قوله من خلال شخصية بطله توماس في (الانفجار) .. لقد رفع سلبية الشاهد الى مستوى البطولة ، وفي الانفجار نكتشف محدودية آلة التصوير ، أي العين ، التي لاتستطيع التقاط وتسجيل حقيقة الواقع الذي له وجه ، أو لاوجه ، أو مائة وجه .

وهنا قد نستطيع الاقتراب من ماهية الحلول الممكنة للاقتراب من سينما العصر ، لغة العصر .. وجود جديد لهذه السينما .

ان هذا الوجود الجديد في الفن والادب والسينما ، يجابه خطرين ، اولهما خطر السقوط في (بحر الذاتية) المحدود بالتحليل الشخصي للروح الانسانية ، والخطر الثاني هو الوقوع في (بحر الموضوعية) المهووسة بنقل الواقع دون القدرة على التغلغل الى صميم الحقيقة المتمثلة في العلاقة بين الاشياء ذات الاصول المختلفة ، ولكن كلا الاتجاهين (الذاتي) و (الموضوعي) مرتبطان حكماً بالتالي بمدى احساسنا الفعلي بطاقـة البشر .. هل هم عاجزون ، أم ان العالم قابل للتغيير . ومن هذه الناحية يمكن استعارة ماقاله برتولت بريخت في هذا المجال ، عند حديثه عن التمثيل والدراما الملحمية كبديـل عن الدراما الارسطالية ، اذ يقول : « لااستطيع الجزم الآن بمدى صحة هذا النوع من الدراما ، ولكن شيئاً واحداً هو الواضح بالنسبة لي الآن ، يجب ان ينقل العالم اليوم الى الانسان

المعاصر فقط على انه عالم قابل للتغيير » .

ان بحر الذاتية او الموضوعية المطلقة لايمثلان الحقيقة بكاملها ، وانما جزءاً منها فقط ، مهما بدى هذا الجزء كبيراً .

ان الكثير من الافلام الحديثة ، لاتعدو كونها جزءاً من البضائع السطحية المعممة ، ومثل هذه المستحدثات لاتعني « تقدماً» الا عندما تضع نصب عينيها مهمة تغيير وظيفة المؤسسات الفكرية المهترئة ، لأن التقـدم الحقيقي هو عدم احتمال واقــع ما وجعل تغييره هدفاً .

ونحن اذ نبحث في هذا العالم المتأجج ، والذي يرتبط فيه الانسان اكثر فأكثر بكل العناصر الموضوعية الأخرى ، والذي يدخل فيه التاريخ اليومي لهذه الكرة الأرضية من كل باب ونافذة في جميع اصقاع الارض . في هذا العالم ، الذي يجب أن يتم تغييره عن طريق تغيير طبيعة العلاقات القائمة فيه حالياً .. هذا العالم يتطلب رؤيا جديدة بأسلوب جديد . ويحتاج الى معالجة فنية فكرية جديدة ، تطليع بكل الوسائل السحرية بحيث يغدو النضال هو ضد كل ما يبدو انه محاولة للتنويم ، ضد كل ما هو مخدر مضلل. وبذلك ، وبما أن الوجود الاجتماعي هو الذي يحدد الوعي ، فعلى العقل أن يحتل محل الاحساس .

وهكذا، فعلى السينما المعاصرة، وفي الفيلم الذي نبحث عنه ، يجب ان تتوقف العقدة الدرامية عن ان تكون الحامل الاساسي والوحيد للمضمون ، صحيح أنه ليس من الضروري أن تختفي القصة ، ولكن مهمتها يجب أن تختلف . ان القصة الجيدة هي تلك التي لا تقف حائلاً بيننا وبين الواقع ، والتي لا تحاول أن تحدد لنا مسبقاً موقفاً من الحقيقة والتاريخ ، ولكنها بالعكس ، تضيء لنا طريق البحث ، ترغمنا على الرؤية ، وقد تقودنا الى الاكتشاف .

وهكذا سيكون الوعي المتواصل والمتفاعل الدائم لما يحدث في الفيلم ، اكثر أهمية من التوتر الزائف المبني على العقدة الدرامية .

ان التطور السينمائي ، ليس موضوعاً خاصاً بهذا الفن بالذات ، وانما له ارتباط بالبحث الانساني الشامل عن معرفة اكثر حقيقية بالعالم ، ومتعلق أيضاً بحاجتنا الاساسية لمعرفة انفسنا وكياننا ضمن عالم متغير متطور أبداً .

ان القدرة على تطوير شكل ملحمي جديد للسينما ، من خلال ربط العام بالخاص ، الذاتي بالموضوعي ، الداخلي بالخارجي ، الفرد بالعالم .. من خلال رؤية مركبة وواضحة لجميع العلاقات الجدلية القائمة بين مختلف العناصر ، ان القدرة على تطوير فني لمثل هذا الشكل ، قد يكون طريقاً جدية وثورية في اللغة السينمائية ، ولكنها حتما في حاجة الى دراسة نظرية خاصة . ومحاولة في الممارسة العملية .

بين السينما والفنون التشكيلية

الدكتور
عفيف
بهنسي

لقد تطورت السينما بعد الحرب العالمية الثانية تطوراً هاماً في مجال التقنية والابداع . ولم يعد هناك من يعارض في قبول السينما كفن ، لعله يجمع الفنون كلها ، ولكنه يبقى مع ذلك فناً مستقلاً يتطلب موهبة ضخمة قادرة على تنسيق العوامل المتناقضة التي يقوم عليها العمل السينمائي ، كالعامل الاقتصادي الذي يتمثل في اعتبار السينما صناعة تتوخى الربح وزيادة الدخل القومي ، والعامل الاجتماعي الذي يجعل من السينما وسيلة توجيهية وتثقيفية ، والعامل الفني الذي يتوخى الطرافة والجمال والابداع .

ولقد ابتدأت السينما مرتبطة بأدب المسرحية ، ولم تكن تخرج عن كونها مسرحية مسجلة Thé - atre filme ، وكان على الممثلين والمخرجين التقيد الدقيق بالنص الأدبي وبالتعليمات التي يضعها المؤلف وواضع السيناريو . وهكذا كانت السينما مجرد لغةتشكيلية تنقل النص بواسطة حركية تعبيرية في السينما الصامتة ، او من خلال حوار تمثيلي في السينما الناطقة .

ولقد بدا ارتباط السينما بالأدب واضحاً في فرنسا وخاصة في أفلام جان رينوار التي أخرجها خلال الثلاثينيات . وكان رينوار شديدالتأثر باسلوب أميل زولاالواقعي، بل لقد أخرج له قصة (نانا) و (البهجة الانسانية) ، وقام رينوار نفسه باسلوبه الواقعي التقريري بنقل تاريخ فرنسا خلال الجمهورية الثالثة نقلا دقيقاً في أفلامه مثل فيلم (الكلب) وفيلم (قواعد اللعب) .

ولم يبق هذا الاتجاه السينمائي الوفي للأدب دون معارضة ، ففي فرنسا ذاتها ظهرت عام ١٩٢٥ – ١٩٣٠ مدرسة السينما الطليعية Le Cinéma d' avant -garde الفرنسية وعلى رأسها دوللوك وغانس وروفيه كلير وغيرهم ، لكي تنادى بالسينما كفن سابع هو محصلة الفنون المعروفة جميعاً . كالموسيقى والرقص والنحت والتصوير والشعر والدراما ، وفي ايطاليا ارتبطت السينما بمفاهيم المدرسة المستقبلية بل أصبحت السينما هناك من مظاهر الفنون التشكيلية الحديثة . أما في ألمانيا فقد استخدمت السينما لابراز لوحات تمثيلية تعبيرية تعكس وجدان شخصيات الفيلم ، مما يتماشى مع اتجاه (التعبيرية) في الفن الالماني المعاصر ، ولقد ظهر في ذلك الوقت فيلم (الملحمة البصرية) للمخرج روفتمان كنموذج لتأثير التعبيرية الالمانية في السينما .

وعندما نشر الكسندر استروك مقاله الشهير « الكاميرا قلم » عام ١٩٤٨ وضع حداً لسيطرة الادب وتبعية السينما ، وكان ماأعلنه ثورة في عالم السينما ويقول في مقاله « ليست السينما طريقة معينة لتنفيذ نص مكتوب وليست مهمة المخرج منحصرة في عمل حرفي محدود كتصوير الاماكن والديكورات التي يقررها مؤلف السيناريو . ان السينما فن متكامل يقوم به المخرج فقط ، مهما ساعد في ذلك الاخرون . والمخرج عليه ان يبدأ عملية الخلق الفني من البداية ، وعليه أن يسجل العمل السينمائي بآلته التي بيده او بيد مصوره كما يفعل الكاتب بقلمه والفنان بريشته . انني أسمي عصر السينما الجديد بعصر (الكاميرا كقلم) .

على أن فن السينما يبدو شديد العلاقـة بالفنون التشكيلية ، لارتباطه بالشكل والصورة واللون .

ولقد قدمت السينما مشاهد وصوراً ليس بالامكان تجاهل قيمتها الابداعيةالتشكيلية، بل لقد خضعت الكاميرا لمعطيات التصوير الفني ولمبادىء الاتجاهات الفنية على اختلافها، من الواقعية الى الرومانتية ، ومن الانطباعية حتى التجريدية .

ومما لاشك فيه ، ان التيار الواقعي الذي اتبعه رينوار في السينما الفرنسية، كان له مثيل في السينما الامريكية والايطالية والالمانية . ولكن الاتجاه الرومنتي الذي ظهر في السينماالروسية والالمانية ، والذي يبدو بوضوح في فيلم« ايفان الرهيب »لايزنشتاين، يقدم المثل الصحيح على تأثر السينما باتجاهات الفن التشكيلي . ونحن نعلم ان ايزنشتاين كان فناناً مصوراً الى جانب كونه مخرجاً ، ولقد تأثر بالرومانتية الروسية التي ظهرت عند ريبين الروسي ، أو عند دولاكروا الفرنسي . وبصدد فيلمـه الشهير هذا ، فان ايزنشتاين كان يقوم بنفسه برسم لقطات ومواقف الفيلم ، ولم يكن يوافق على تصوير المشهد الا بعد التأكد من صلاحية رسومه التمهيدية التي خطط عليها هيئات الاشخاص والديكور .

ولقد تأثرت السينما أيضاً بالاتجاه الانطباعي الذي كان قد ظهر في باريز منذ عام ١٨٦٤ على يد مانيه ومونيه وسيزان وغيرهم . ويبدو هذا التأثير واضحاً في بعض أفلام رينوار نفسه مثل فيلم (الغذاء على العشب) الذي استعار عنوانه من لوحة شهيرة لمانيه كانت قد أحدثت ضجة عند عرضها مع (المرفوضين) أي الذين رفض عرض أعمالهم في صالون باريز . ولعل رينوار قد تعلق بالانطباعيين تبعاً لتعلقه بأميل زولا الذي كان صديقاً ونصيراً للانطباعيين .

وتأثر اتباع السينما الطليعية في فرنسا بالدادائية والتجريدية والسريالية في الفنون التشكيلية .

والفن التجريدي هو فن يقوم على تجاوز الشكل المألوف الى شكل قد يكون اكثر دقة او اكثر اطلاقاً من أي الاشكال المركبة الموجودة في الواقع ، وهو يعتمد على علاقات خالصة بين الاشكال أو بين الألوان مع محاولة التعبير عن مضمون كلي أو دون اهتمام بأي مضمون ومن اعلام هذا الاتجاه في التصوير كاندينسكي الروسي وموندريان الهولندي وفي النحت فان آرب الفرنسي رغابو الروسي هما من أوائل التجريديين .

والدادائية (والكلمة لامعنى لها) اتجاه ظهر عام ١٩١٧ كرد فعل ضد ويلات الحرب وهو اتجاه عدمي فوضوي يناهض أي شيء . ومن ممثلي هذا الاتجاه مارسيل دوشان وماكس ارنست وبيكابيا ومان راي .

ومن أوائل المحاولات السينمائية الدادائية هي محاولة اغيلينغ Eggeling وهانز ريختر ولقد تطورت هذه المحاولات باضطراد حتى وصلت عام ١٩٢١ الى انتاج فيلم اغيلينغ بعنوان « السمفونية المحورية » وفيلم (ايقاع) ٢١ لريختر . ولقد انتجت أفلام مختلفة عن هذين الفيلمين تتصف بالطابع التجريدي مثل فيلم « السينما الهزيلة » لدوشان و « فاصل » لبيكابيا و « التنفيذ الفني » لرونيه كلير . ويبقى هذا الفيلم أكثر الافلام تمثيلا لحالة الروح الدادائية كما يمتاز بطابعه الفكاهي المتميز ، ومن أبرز الافلام الدادائية فيلم (عودة العقل) لمان راي ، وفيلم (الباليه الآلية) للمصور التكعيبي فيرناند ليجيه .

ولابد هنا من الاشارة الى الافلام القريبة من الدادائية والتي كانت شديدة النجاح مثل فيلم « القبعة تطير في الهواء » ١٩٢٧ لريختر ، والافلام الاولى لمان راي مثل فيلم (ايماك باكيا) ١٩٢٦ .

أما السريالية ، وهي اتجاه ظهر عام ١٩٢٥ في باريز كبديل للدادائية فهي تهتم بتمثيل العالم الباطني وعالم اللاشعور بأشكال واقعية محرفة جداً ، كما فعل ماغريت وسلفادور دالي ، او بأشكال تجريدية كما فعل ماكس ارنست أو ايف تانغي. ولقدقدمت السينما الطلائعية الفرنسية أفلاماً سريالية ، منها فيلم للمخرج الاسباني برنويل واسمه « كلب اندلسي » ١٩٢٨ كما ساهم في هذا الاتجاه الفنان الاسباني السريالي سلفادور دالي في فيلم (العمر الذهبي) ١٩٣٠ . وأثرت السريالية بصورة غير مباشرة على جان كوكتو في فيلم (دم احد الشعراء) .

أما في ايطاليا فلقد ظهرت خلال عامي ١٩١٦ — ١٩١٧ بضعة أفلام مستقبلية . والمستقبلية اتجاه ظهر في ميلانو عام ١٩٠٩ وهو يهدف الى انقاذ الفن التشكيلي من الجمود والتقليدية ، ويدعو الى ابراز الحركية وتصوير الحياة الصناعية والعمل . الى اختراق حجب المستقبل — والغامض والمستحيل ، والمستقبلية ترفض تطبيق مقاييس الماضي على

الحاضر والمستقبل ولذلك فهي تدعو الى عدم تمجيد هذا الماضي المتمثل بالتحف والكتب والتقاليد والقواعد الاخلاقية المتزمتة الثابتة .

ولقد كان طبيعياً جداً أن تهتم المستقبليـة بالسينما لانها تساعد على تصوير مشاهد متحركة . ولقد كان (انطون غيوليو براغاغليا) من ابرز المستقبليين السينمائيين ، فلقد أنتج في بداية عام ١٩١٦ فيلمه الشهير « الطلسم الخادع » وهو فيلم طويل عرض تجارياً وقد أثار فضائح ونقداً لاذعاً . ولقد نشر (براغاغليا) البيـان التقني للتصوير السينمائي المستقبلي .

وفي فلورنسة انتج (كورا) و (غينا) عام ١٩١٦ — ١٩١٧ فيلماً قصيراً مأخوذاً عن أعمال (بالا) و (مارينتي) الفنانين السيرياليين ، ولقد أطلق على القسم الاكثر طرافة من هذا الفيلم عنوان « كيف ينام فنان من أتباع الماضي وكيف ينام فنان من أتباع المستقبلية » .

ولسوف نرى كيف تأثر انطونيوني المخرج الايطالي بالاتجاه التشكيلي الوحشي في فيلمه « انفجار » . هذا الفيلم الذي تضمن أيضاً مشاهد تكعيبية ، كان انطونيوني قد استمدها من لوحات براك وبيكاسو .

ويبقى فن أفلام الكرتون أو الصور المتحركة ؛ من الفنون التشكيليـة الصرفة نظراً لانها تقوم على تصوير مشاهد متغيرة يرسمها الفنان المصور ، ومن اشهر مصوري أفلام الكرتون والت ديزني ولقد ازداد عدد المختصين برسم هذه الأفلام كثيراً في انحاء العالم وذلك لسد حاجة انتاج أفلام الاطفال والافلام التربوية والعلمية .

على أن الفن السينمائي وقد وجد طرقاً جديدة للتعبير عن موقف المخرج أو التعبير عن العالم الداخلي لأشخاص الفيلم ، فان هذه الطرق تبدو مستعارة ايضاً الى حد بعيد من اتجاهات الفنون التشكيلية الحديثة . فلقد تجاوز السينمائيون وإلى حـد بعيد النص الادبي ولجأوا الى الخيال او الى الحدس او الى محصلة تركيبات تقنية وعفوية ، تقـدم اوضاعاً وصوراً ليس بمقدور الواقع تركيبها ، وليس بمقدور الادب التعبير عنها بالكلمة ، ذلك ان السينمائي دخل الى اعماق النفس وفرض على الاشخاص وعلى الأشياء ان تكون ممرات واضحة تكشف عن اقصى واغمض انفعالاتها . هذا الاتجاه هو مايطلق عليه في مجال الفن

التشكيلي اسم التعبيرية ، فاذا أضفنا الى عوامل التعبيرية السينائية عامل التلوين ، وجدنا انفسنا امام نمط من التعبيرية الجديدة متميز عن مفهوم الرومانتية والدراما التي كان شائعاً.

وليس من شك في أن رؤية المصور السينائي ليست مجردة كرؤية الفنان المصور ، ذلك أن آلة التصوير تتحكم الى حد بعيد في تحديد الرؤية ، فثمة آلة التصوير الثابتة التي تنقل المشاهد وفق معطيات مهيأة في الاضاءة والوضع والتلوين ودرجات الظل والوضوح. أما آلة التصوير الصغيرة المتحركة كآلة (أريفليكس) فهي تساعد على نقل الحركات والهيئات والمواقف السريعة والصعبة ، وهي قادرة على ابراز الطابع الدرامي في موضوع الفيلم . أما جهاز (الفيستافيزيون) ذو العدسات الكروية الحساسة التي تعطي اقصى حد من الوضوح وامتداد ساحة الرؤية، فهو نظام للتصوير قادر على تخفيف عجز آلة التصوير في القضاء على قواعد علم المنظور وخداع البصر .

وإذا أضفنا الى هذه الاجهزة جهاز « السينما سكوب » الذي يصور الاشياء مكثفة بالعرض ثم تعود اجهزة العرض لاعادتها الى حجمها الطبيعي ، او جهاز « التكنيسكوب » الذي يقوم بنفس الوظيفة تقريباً ، او جهاز (الزوم) الذي يقرب مسافات الرؤية بسرعة ، فاننا نجد انفسنا شيئاً فشيئاً امام وسائل للرؤية ليست مسوغة بالنسبة للعمل الفني الذي مازال يعتمد على الرؤية المباشرة .

ولكن هذه الرؤية المباشرة لم تبق ضمن حدودها البصرية مع الايام ، فهي اذا لم تعتمد على الآلة والعدسات فلقد اعتمدت على نوع من الرؤية الداخلية التي تتجلى في تصوير الأخيلة والاوهام والاحلام ، وفي تصوير مشاهد من عالم العقل الباطن أو اللاشعور .. هنا يبدو الامر صعباً على آلة التصوير التي لا تستطيع مجابهة أشياء غير واقعية ولا تستطيع تصوير ما وراء هذه الاشياء . صحيح أن آلة التصوير استطاعت عن طريق أشعة رونتغن أن تصور الاجسام الصلبة المختفية وراء الاجسام الطرية ، كتصوير الهيكل العظمي أو تصوير الآفات المتعضية في باطن الجسم . ولقد استخدم الفنانون مثل « مان راي » هذه الطريقة من التصوير سواء في فنهم التشكيلي أو في أفلامهم السينائية . ولكن تصوير الأخيلة المرسومة في خواطر الفنان يبقى من الامور المستحيلة على أية آلة مهما كانت الكترونية معقدة. وحتى الآن كان لا بد من تدخل الفنان مباشرة لتحضير المشاهد المقابلة لخيالاته وأحلامه تحضيراً واقعياً ، على أن عدسة الكاميرا قد لعبت دوراً هاماً في جعل السينما فناً تشكيلياً حركياً ، ولقد لعب مصور الافلام

دوراً هاماً في تحويل السينما من صناعة الى فن ، ومع أن دور المخرج ما زال أساسياً في عملية البناء الفني للسينما ، فان مدير التصوير يجب أن يتمتع بقـدر عال من الحساسية التشكيلية التي تقوده الى التقاط المشاهد وتحديد درجات وضوحها وابراز ألوانها .

ومن هنا تبدو وظيفة مدير التصوير لاصقة تماماً بوظيفة المخرج ، مما دفع السينما نحو توحيد هاتين الوظيفتين ، ولقد تبين من تجربة (لولوش) أن العمل السينمائي وهو عمل فني متكامل، لا يمكن أن يخضع لأكثر من موقف فني واحد ليحقق النجاح المطلوب، وان ازدواجية الادارة الفنية بين المخرج والمصور قـد تخلق ارتباكاً وتشويشاً في وحدة الفيلم .

وهكذا كان لا بد من طغيان شخصية المصور المخرج لكي يسير مركب العمل السينمائي الى شاطىء النجاح بهدوء .

ولقد كان على المصور المبدع ، أن يستفيد الى حد بعيـد من معطيات الفن التشكيلي ومدارسه المختلفة .

وفي حديث مع « لي جارمس » مدير تصوير فيلم « مراكش » يقول أنه لم يخضع لارشادات المخرج فون شترنبرغ ، رغم عناده ، بل لجأ الى اسلوب المصور الهولندي الشهير رامبرنت (١٦٠١ — ١٦٦٩) في تحديد الاضاءة ، اذ يخلق فاصلاً واضحاً بين الظل والنور ، ويعتقد جارمس أن المصور يستطيع أن يغير كثيراً من أسلوب الفيلم عن طريق الاضاءة ، وأن فن الاضاءة فن مرتبط الى حد بعيد برؤية المصور الفنية وباسلوب معالجته لموضوعه ، ويتابع قوله مؤكداً لقد كونت لنفسي مع الايام اسلوباً خاصاً في الاضاءة ، واني لمدين لرابرنت بهذا الاسلوب فهو فناني المفضل منذ بدأت عملي حتى الآن ، لقد استخدمت دائماً اسلوب رامبرنت الخاص باسقاط النور من اليسار، وهكذا فانني أجعل المصدر الرئيسي للضوء في الديكور يسقط من جهة اليسار ، فلقد استفاد رامبرنت من وجود نافذة كبيرة في مرسمه أو في نهاية الحجرة التي يعمل فيهـا محاولاً أن يكون النور المتسرب فيها متجهاً من اليسار ، وبهذا فان أعمال رامبرنت تبدو ذات سمة موحدة وهي واضحة وجذابة دائماً ويضيف (لي جارمس) « لقد أثارني رامبرنت أيضاً بطريقة معالجته لما يمكن أن يسمى بدرجة النور المنخفضة Law key، فانت عندما تنظر الى لوحاته تجد مساحات دائمة من السواد ، ومع أنك لاتصطدم

باضاءة عالية قوية ، فانك ترى وجوهاً وترى ملامح كما ترى الاجزاء التي يريد هو أن يوضحها من الملابس والاثاث تاركاً تفاصيل ذلك ومتمماته لخيالك .

ولقد عمد لي جارمس في فيلم (ذهب مع الريح) لتطبيق هذه المبادىء التي آمن بها ، وكان عليه أن يراعي الفرق بين مادة الفيلم ومادة قماش اللوحة ، فالفيلم مادة شفافة تساعد بقوة على نفوذ النور ، أما القماش فهو كتيم يمتص النور ، بل ان الالوان كثيراً ماتنطفىء بتأثير الطبيعة أو بفعل مادتها . وهكذا فان الفرق بين جارمس المصور السينمائي ورامبرنت المصور الزيتي ، هو فرق تفرضه الظروف التقنية دون أن يضعف هذا من قوة ربط اسلوب جارمس التصويري باسلوب رامبرنت ربطاً وثيقاً وناجحاً .

ولقد تعرضت السينما الى نفس المشاكل التي تعرضت لها الفنون التشكيلية وغيرها ، وكانت مشكلة الشكل والمضمون من المسائل الهامة التي تناولها علم الجمال ، فلقد سار الفنانون التشكيليون من رسامين ونحاتين وراء الشكل دون المضمون أحياناً ، أو وراء المضمون دون الشكل ، وسجلوا بسلوكهم اتجاهات فنية أطلق عليها أسماء مختلفة ؛ فالانطباعية والوحشية والتكعيبية هي اتجاهات شكلية فالانطباعية تهتم باللون الطيفي وبعلاقات الالوان المتممة في تشكيل النور والظل ، أو الوحشية تهتم بتنسيق المساحات اللونية الحادة التي ترمز الى مدلول اللون ، أو التي تكون فيها بينها محصلة لحنية صرفة (الوحشية) ، أما التكعيبية تعتمد على الخطوط دون الالوان في أقامة أشكال مجردة أو مثيرة أو منتزعة من الأشياء المبتذلة .

أما السريالية والتعبيرية فهما اتجاهان في الفن يقومان على تكريس الشكل لخدمة المضمون ، سواء كان هذا المضمون انسانياً متعلقاً بتعابير النفس (التعبيرية) ، او كان باطنياً متعلقاً بجنوح هذه النفس نحو الاحلام والاخيلة والخواطر البعيدة عن الواقع (السريالية) .

والحق ، أن الأمر في السينما كما هو في الفنون التشكيلية ، فليس ثمة عمل فني أو سينمائي يهتم بالشكل فقط دون المضمون او بالعكس ، بل ان هناك نوعاً من التفضيل ، فقد يغلب الشكل على المضمون او يؤكد الفنان على المضمون مهملاً الشكل ، وهكذا نجد أنفسنا مضطرين لتمييز اتجاه عن آخر باطلاق الصفة الواحدة على عمل فني ما على الرغم من اشتماله على الصفة الثانية بالضرورة . وقد يختلف النقاد في تصنيف عمل ما أهو شكلي

ام تعبيري ، ففي فيلم (الصحراء الحمراء) ، اعتقد بعض النقـاد أن انطونيوني مخرج الفيلم اراد أن يضحي بالشكل لحساب الفكرة التي اراد التعبير عنها وهي توجيه الاتهام للعالم الصناعي الذي يدفع الفرد في اعتقادهم الى التأزم . ومن ثم الى معاناة شتى الامراض العصبية في حين يرى فريق آخر من النقاد ان انطونيوني اهتم بشكل العالم الصناعي فأراد أن ينقل جمال هذا العالم بحيث يمكن للمصانع أن تكون رائعة وجميلة بجمال روعة الاشجار كما تبدو في الطبيعة .

وقد يصلح انطونيوني نفسه نموذجاً فذاً للمخرج الفنان الذي نقل الى السينما أكثر معطيات العمل الفني (باعتباره فناناً مصوراً الى جانب كونه مخرجـاً سينمائياً) . وفي فيلم « انفجار » الذي قدمه عام ١٩٦٦ ، أثبت انطونيوني أن العمل السينمائي عمل تركيبي ابداعي ، وليس مجرد عمل تمثيلي . وهو بهذا يحاكي الاتجـاه الوحشي الذي قاده ماتيس وبراك وفان دونتن وفلامنك ودوفي وغيرهم في بداية هذا القرن. والوحشية فن تصويري شكلي لا يهتم كثيراً بالمضمون ، وهو فن براق زخرفي ورمزي. والوحشيون هم فنانون يصورون مشاعرهم الغريزية إزاء الحياة ويترجمون نشوتهم بالضياء وبصفاء اللون. واصبحت ألوانهم تقتصر على مجموعة من الالوان الصرفة كالاخضر والبرتقـالي والازرق والاحمر والبنفسجي . ولم يعد الوحشيون يرتبطون اطلاقاً بالاشكال والألوان الواقعية، بل غيروها وفقاً لحاجة التوقيع اللحني للصورة ، فلم يترددوا قط في أن يجعلوا لون الحصان أحمراً أو ارجوانياً اذا كانت ضرورة التأليف اللوني تتطلب ذلك ،

ولقد تقيد انطيونيوني في فيلم انفجار بمبادىء هذه المدرسة ، فكان عليه أن يغير ألوان الاشياء والطبيعة والانسان لكي يخلق لوحات وحشية بألوانهـا ، منسجمة مع الموضوع الذي يتضمن قصة فنان مصور يمارس الفن الوحشي ، ومع مفهوم الوحشية الذي نقله الى الخلفيات والمحيط ، وكان عليه من أجل ذلك أن يلون الأرض والجدران والحدائق والأسوار بمساحات هائلة من الألوان التي تساعده على تكوين لوحات فنيـة لاحصر لها ، تدخل كلها ضمن نطاق الفن الوحشي ، ومن المؤكد أن هدف انطونيوني لم يكن انتاج لوحات وحشية وحسب ، بل انه ، كما يصرح « أصبح يرى في اللون أهمية بالغة في ابراز التأثيرات الدرامية ، ويفسر ذلك بقوله « انني عندما أضع ممثلا في حدث معين فان اللون المرافق للممثل يساعدني في ان اجعل المتفرج اكثر استعداداً لاستقبال هذا الحدث قبل وقوعه ، واستطيع عن طريق اللون ان اكشف للمتفرج عن داخل الممثل

وعما سيقوم به دون اللجوء الى حوار وتوضيح كلامي » . ويبدو ذلك في فيلم انفجار ذاته ، فنحن نرى بطل الفيلم ينطلق بسيارته عبر شارع طليت واجهات منازله بألوان حمراء لكي يعبر عن نشاطية البطل وهو فنان دؤوب ، ثم يمر بواجهات مطليه بألوان زرقاء لكي يعطينا الاحساس بالهدوء والعاطفية ، وعندما يصبح اللون البني هو خلفية البطل نعرف ان ثمة حذر وتخوف من شيء لايلبث ان تظهر بعده الجريمة ، ثم ينطلق البطل الى الحديقة لكي يرسم مشهداً يطغي عليه اللونان الازرق والاخضر اللذان يرمزان الى صفاء السريرة والامل ، وهي الصفات التي يريد ان يسبغها المخرج على الموقف .

لقد قدمت الكاميرا مشاهد وصوراً ليس بالامكان تجاهل قيمتها الابداعية التشكيلية ومع أن المدارس كالتعبيرية والوحشية والسريالية والتكعيبية والتجريدية ، قد وجدت أتباعاً لها في مجال السينما ، فان السينمائيين لم يقفوا عند حدود مبادىء هذه المدارس ، فلقد ساعدتهم وسائلهم على تجاوز معطيات الفن الحديث ، وعلى الاقل نستطيع القول، ان تضافر الفنون في العمل السينمائي قد افسح المجال لظهور اتجاهات سينمائية مستقلة عن اتجاهات الفنون التشكيلية ، بل اصبحت رائدة لهذه الاتجاهات وهكذا اصبحنا نرى فن التصوير وفن النحت يلجآن الى السينما تحت شعار الفن السينمائي L'art Cénatique أو تحت شعار الفن البصري .

لقد كان طموح الفنان التشكيلي دائماً، ان يربط الصورة بالزمن والحركة لكي تكون أقرب الى الحياة المتجددة وبعيدة عن الجمود فلجأ أولاً الى تحقيق الحركة الداخليـــة في اللوحة عن طريق تجزيء الالوان على اللوحة الى ألوان اساسية لاتلبث ان تتم بعضها عند اسقاط الرؤية عليها مما يعطي تأثيرات لونية مركبة تبدو متغيرة متحركة . ولقد قام بهذا الاتجاه الانطباعيون المحدثون أصحاب الاتجاه التنقيطي من أمثال سواره وسينياك.

ثم حاول المستقبليون في ايطاليا تصوير الحركة عن طريق تصوير تسلسل الحركة كما تنقلها أفلام التصوير السينمائي المتعاقبة ولقد قدم كل من سيفيريني وبالا وكارا نماذج من هذا التصوير .

ثم جاء اتجاه الفن البصري Op - art والكلمة ملخص (Optical art) بالانكليزية . ولقد قاد هـذا الاتجاه فاساريللي الذي يعتمد على خداع البصر فيتوهم الانسان بالحركة أمام أشكال متداخلة متغيرة باختلاف زاوية النظر .

وظهر في الفنون التشكيلية الفن السينمائي ، وهو فن تصويري أو نحتي يعتمد على تحريك الاشكال والالوان بشكل دائم بفعل الرياح أو بعمل المولدات الكهربائية ، وابتكار تأثيرات متغيرة من وراء هذا التحريك المستمر . ويمثل هذا الاتجاه شوفير Schoopper النحات والمصور الفرنسي ، الذي قام بتجميع قطع بلورية ملونة وضعها على عامد متحرك وسلط عليها أشعة ضوئية لم تلبث أن تنعكس على جدار ما أشبه بالشاشة السينمائية ، ويستمر ظهور الشكل الجدد مختلفاً ومتنوعاً الى مالانهاية .

والمستقبل القريب قد يلغي نهائياً الفواصل بين فن السينما والفنون التشكيلية ويجعل الفن التشكيلي هو من صميم فن السينما . كما يجعل فن السينما هو الفن التشكيلي الأكثر تقدماً .

★ ★ ★

صلاح دهني

تجربة السينما في سورية

تشهد السينما في سورية منذ السنوات الأخيرة العشر تحركاً محموداً في جميع المجالات، من الانتاج، حتى النشر الثقافي. وأنت لاتكاد تقلب صحيفة أو مجلة حتى تطالعك فيها أخبار متنوعة تخص السينما، فكأن الناس من قراء الصحف (وهم قلة ضئيلة عندنا مع الأسف، وبفرض أن الصحف تعكس بالضبط اهتمامات قرائها)، قد اكتشفوا فجأة أن السينما ربما تكون شيئاً آخر غير الأفلام التجارية الخفيفة والعنيفة. وتكون من حول دور السينما ونوادي السينما التي أنشأتها الدولة، جمهور يواظب على حضور الأفلام الأكثر صعوبة، ويطالب بتحسين مستمر لمستوى الأفلام المستوردة، وبزيادة الانتاج المحلي وتصحيح الخطى التي يسير عليها. وفي مجال هذا الانتاج بالذات الذي كان – الى ماقبل عشر سنوات فقط – حلماً في مخيلة رائدي السينما وأشد محبيها اخلاصاً

هناك الآن حركة طيبة في صفوف القطاعين الخاص والعام . ففي القطاع الخاص، لاتنقضي فترة دون أن نسمع عن تشكيل شركة جديدة ، أو بدء انتاج فيلم جديد ينهض به في أكثر الأوقات مخرج مصري (ينقل الى القطاع الخاص السينمائي النامي في سورية أسوأ تقاليد السينما التجارية المصرية) . أما القطاع العام فيضع في برنامجه انتاج ثلاثة أو أربعة أفلام طويلة و ١٠—١٥ فيلماً قصيراً كل سنة (قد لاينجزها كلها لاسباب كثيرة) .

لم يحصل هذا التحرك كله بالطبع — بعد فترة الخمول والسدور الطويلة — بين عشية وضحاها ، ولا وقع بمعجزة . وانما جاء نتيجة مجموعة من المقدمات تخمرت في الخمسينات وبدأت تعطي أكلها في الستينات .

ففي الخمسينات بدأت الأصوات التي جعل يطلقها المتخرجون المحدثون من المعاهد السينمائية العالية في أوربا حول حقيقة السينما وأهميتها فكرياً واجتماعياً وسياسياً ، والتي تدين السينما التقليدية المتخلفة وتندر بها في عنف ، وتدعو الى إعادة النظر في المفاهيم السائدة عن السينما كأداة تسلية وترفيه ، وتطالب بتدخل الدولة لتنظيم هذا القطاع، بدأت هذه الأصوات تلقى استجابة طيبة وآذاناً صاغية من فئات المثقفين المختلفة . حتى اذا بدأت التحولات الاجتماعية الأساسية مع قيام ثورة آذار ١٩٦٣ ، أصاب السينما نصيب وافر من هذه التحولات .

كانت السينما فيما قبـــل ذلك قطاعاً مهملاً لاتنظمه — قانونياً — سوى القوانين والانظمة السائدة والعموميات المتعلقة بأصول الاستيراد والتصدير ومنح القطع وتقاضي الرسوم الجمركية . ولم يكن ثمة سوى دائرة صغيرة لرقابة الأفلام المستوردة (الوحيدة الموجودة في السوق آنذاك في غياب الانتاج المحلي) لاتلعب أكثر من الدور السلبي العادي الذي تلعبه كل دائرة للرقابة مهما تنوعت نظمها ومقوماتها وصلاحياتها . كانت حاجة دور العرض التجارية هي التي تتحكم بعدد مانستورد من أفلام . فهناك أربعة أو خمسة من كبار تجار الأفلام يستوردون لدور العرض الـ ٦٥ الموجودة في سورية كلها آنذاك حوالي ٤٥٠ فيلماً طويلاً كل سنة، يستأثر انتاج هوليود وحده بثلثيها تقريباً ، وأكثر الباقي أفلام عربية من مصر (الدول العربية الوحيدة المنتجة حتى ذلك الحين) ، وقليله من فرنسا وايطاليا وانكلترا . مع عدد لايزيد عن اصابع اليد الواحـــدة من أفلام الاتحاد السوفياتي والدول الاشتراكية .

جاءت بداية التحول في حياة السينما في سورية مع قيام عهد الوحدة بين سورية ومصر (١٩٥٨) حين احدثت دائرة صغيرة للسينما في قلب وزارة محدثة هي وزارة الثقافة والارشاد القومي . فللمرة الأولى منحت فرصة لتكوين نواة للعمل السينمائي الحقيقي ضمن اطار هيئة حكومية ثقافية (١) . نشطت هذه الدائرة ، فجهزت نفسها بكاميرات التصوير مع طاولة مونتاج حديثة ، وانطلقت تعمل وتصور الأفلام الوثائقية عن المدن والآثار والمنجزات والطبيعة والناس . وجعلت هذه الأفلام تلقى استجابة متحمسة لدى المسؤولين ، وكثرت عليها طلبات السفارات والممثليات في الخارج . فما انقضت سنتان أو ثلاث حتى ظهرت الحاجة الى توسيع عمل دائرة السينما هذه مع تحريرها من الروتين الضيق ومنحها الامكانات المادية والبشرية للانطلاق بالعمل السينمائي الى آفاق ارحب .

من هنا ولدت فكرة احداث مؤسسة عامة للسينما على صورة المؤسسة المصرية العامة للسينما التي كانت قد أوجـــدت قبيل ذلك . اصطدمت الفكرة أول الأمر بعنت الحكم المحافظ أيام الانفصال ، الى أن قيض لها النجاح بعد شهور من قيام ثورة آذار ، فصدر المرسوم التشريعي ٢٥٨ في ١٢/١١/١٩٦٣ باحداث مؤسسة عامة للسينما في سورية ذات استقلال مالي واداري ، تقوم بانتاج الأفلام القصيرة والطويلة وتسعى لتوفير الاستديوهات ، ونشر الثقافة السينمائية وتأسيس النوادي واحداث المعاهد ... الخ .

نظرة الى الماضي

على أنـــه يجب ألا يفهم مما قدمت أنه لم يكن للسينما أي وجود انتاجي فيما قبل .

فمنذ عام ١٩٢٨ – أي في الفترة ذاتها التي شهدت مولد السينما المصرية – تألفت في سورية أول شركة انتاج من مجموعة من الشبان المتحمسين لفن العصر سميت (حرمون فيلم) ، قامت بانتاج أول فيلم سوري : « المتهم البريء » ، استناداً الى قصة وضعت تحت تأثير أفلام هوليود وما تعج به من قصص المغامرات والعصابات .

---

(١) أول بادرة حكومية بالاهتمام بالسينما ظهرت عام ١٩٥٤ عندما كلفت مجموعة من الاختصاصيين بتأسيس استديو صغير تابع للجيش والمهمات العسكرية . كما كان في قلب العديد من وزارات الدولة (الصحـــة ، الشؤون الاجتماعية والعمل ، التربية ..) شعب صغيرة للسينما تهتم بشكل خاص بعرض الأفلام المستوردة والمستعارة التي تخدم اهدافها .

فما ظهر فيلم « المتهم البريء » الى الوجود حتى أقدم نفر آخر على تأسيس شركة جديدة : (هليوس فيلم) ، أنتجت فيلم « تحت سماء دمشق » . ظهر الفيلم صامتاً عام ١٩٣٢ ، في الفترة التي أنتجت مصر فيها فيلماً كبيراً ناطقاً ، مغنياً ، راقصاً ، بإذخاء بطولة أشهر مطرب في مصر وفي العالم العربي بأسره : محمد عبد الوهاب . وتلت هذه الضربة ، ضربة أخرى حين أوقفت السلطات الحاكمة الافرنسية آنذاك عرض الفيلم السوري بحجة أن أصحابه لم يدفعوا حق التأليف والتلحين عن القطع الموسيقية الأجنبية التي ترافق العرض .

ثم عاد مخرج الفيلم الأول « المتهم البريء » وممثله الأول « أيوب بدري » عام ١٩٣٧ الى انتاج فيلم جديد هو « نداء الواجب » ، ثم قام بانتاج فيلم آخر عن ثورات الفلسطينيين ضد الانكليز .

وقام « نور الدين رمضان » في الفترة ذاتها بتصوير الافلام الاخبارية الأولى منذ عام ١٩٣٢ ، سجل فيها افتتاح أول برلمان سوري ، كما سجل التظاهرات الوطنية المتعاقبة ولقي هو الآخر الكثير من عنت سلطات الاحتلال الفرنسية ، وانتهى به الأمر الى كارثة مالية شأن ماجرى مع الآخرين .

كانت تلك نهاية المرحلة الأولى من مغامرة الانتاج السينمائي في سورية . وجاءت المرحلة التالية في أعقاب الحرب العالمية الثانية مباشرة أبان فورة تأسيس الشركات المساهمة التي أرست أولى ركائز الصناعة الوطنية على يد كبار التجار والمحتكرين ممن جمعوا أموالاً طائلة خلال فترة الحرب . في تلك الفترة أسست « شركة الافلام السورية المساهمة » برأسمال ضخم نسبياً ، بعد ماتناقل الناس طويلاً أنباء المرابح الهائلة التي كانت تحققها الأفلام المصرية ذات المستوى المتدني التي غزت الاسواق خلال سني الحرب بنحو كثيف (في غياب أفلام امريكا وأوربا) . غير أن سوء ادارة الشركة وانعدام الخبرة آنذاك أديا بها آخر المطاف الى الافلاس وبيعت ممتلكاتها في أواخر الخمسينات بأسعار بخسة ، وندب المساهمون الصغار سوء طالعهم ، في حين عرف المساهمون الكبار كيف يخرجون من المأزق الذي ورطوا فيه أنفسهم والآخرين بأقل الخسائر الممكنة .

مرة أخرى عاد الانتاج السينمائي الى حيز العمل الافرادي الضيق كما بدأ . ونحن

ندين الى حماسة بعض الأفراد وجرأتهم وخبرتهم الشخصية بعدد من الأفلام المحلية أنتجوها بدءاً من عام ١٩٤٨ ، كفيلم « نور وظلام » لنزيه الشهبندر ، و « الجيش السوري في الميدان » (١٩٤٩) ، و « عابر سبيل » (١٩٥٠) لأحمد عرفان ، و « الوادي الأخضر » (١٩٦١) لزهير الشوا ، وكان كل من هؤلاء يقوم بنفسه باخراج فيلمه وتصويره واظهاره وطبعه وتسجيل الصوت والمونتاج في آن معاً ، وفي أحيان كان يصنع آلات الاستديو والمعدات اللازمة بنفسه (نزيه الشهبندر) أو ينهض هو إضافة الى ذلك كله بأداء دور الفتى الاول (زهير الشوا) . تلك كانت المرحلة البطولية التراجيدية - الكوميدية في تاريخ السينما السورية ، التي تلتها مباشرة المرحلة الثالثة ، مرحلة انتظام الانتاج انتظاماً سليماً الى حد بعيد .

تحديث السينما

في هذه المرحلة الثالثة بدأ القطاع الخاص السينمائي يتكون ببطء ، وظهرت تباشير القطاع العام باحداث المؤسسة العامة للسينما في أواخر عام ١٩٦٣ ، التي ركزت عملها في مرحلة التأسيس خلال السنين التالية (وضمن خطة محددة ومدروسة) على انتاج الافلام الوثائقية القصيرة كهدف - من ضمن اهداف اخرى - ازيادة خبرة الفنيين الشبان العاملين فيها ، ممن بدأوا يعودون من البعثات التي اوفدوا بها الى مصر واوربا ، او الذين اكتسبوا المهنة من خلال الممارسة والتدرب محلياً وخارجياً . في تلك الفترة أنتجت مجموعة من الافلام ، أكملت المجموعة الأولى التي تم انتاجها ايام كانت سينما القطاع العام دائرة صغيرة في وزارة الثقافة والارشاد القومي . وكان الهدف منها تغطية وجوه مختلفة من الحياة الثقافية والاقتصادية والعمرانية والحياتية في سورية ، مما كانت تطلبه سفاراتنا ومنظماتنا الطلابية في الخارج وهيئات التلفزيون الصديقة ، في سبيل تعريف العالم بسورية في ماضيها العريق ونهضتها الحديثة . ولم تكن افلام تلك الفترة التأسيسية تتميز بطابع البحث في مجال التحديث او ايجاد لغة سينمائية جديدة وما الى ذلك ، بل كانت مجرد افلام « نظيفة » مهنياً وسليمة فكرياً (بنحو عام) صالحة لأداء المهمة التي اوجدت من أجلها .

ثم وجدت المؤسسة أن قد آن الأوان بعد تلك الفترة التمهيدية في عمل الفنيين واكتسابهم حداً معقولاً من الخبرة ، للبدء بانتاج الافلام الطويلة . أقدم المخرج محمد شاهين

في تلك الفترة على تصوير فيلم طويل بعنوان « زهرة من المدينة » ، غير أن هذا العمل لم ير النور آنئذ رغم كل ما اضُمِّن في القصة من رومنتيكية تتسم بحسن النية (مما يفترض أنه يتناسب وتفضيل الجمهور) . وهي قصة شاب قروي يعمل في المدينة ويحاول التلاؤم مع شروط الحياة فيها ، غير أن نداء الارض يظل يلح عليه الى أن يغادر المدينة وصخبها ثانية ، ويعود الى القرية بروح جديدة . أريد لهذا الفيلم في الاصل أن يكون فيلماً قصيراً من نصف ساعة يكمل قصة « طائر القرية » الفيلم القصير التجريبي الذي كتبه وأخرجه للمؤسسة عام ١٩٦٥ المغترب السوري في البرازيل سيرجيو ريكاردو (أو حنا لطفي في اسمه العربي الاصلي) . فلعل هذا الجزء اذا ما اضيف الى الأول وأتبع بجزء ثالث حقق الكل فيلماً متكاملا طويلا يحكي قصة ابن الريف الذي يجب أن يظل في أرضه ليعمرها بقوة وإيمان . غير أن محمد شاهين وجد في قصة « زهرة من المدينة » امكانات تستحق معها أن تمد أحداثها على سعة فيلم طويل . لكن النتيجة أثبتت غير ذلك . وقد سعى المخرج في دأب عدة مرات الى اختصار عمله وتعديل مونتاجه حتى بلغ أن عاد به في آخر صياغة له الى نصف طوله الأول . لكن الفيلم ظل مع ذلك غير قابل للعرض . واجهضت فكرة الثلاثية .

عندئذ استدعت المؤسسة المخرج اليوغسلافي « بوشكو فوتشينيتش » الذي سبق أن قدم خبرته للسينما في وزارة الثقافة (وأخرج أول فيلم قصير تنتجه الوزارة عام ١٩٦٠ ، ثم اتبعه بالعديد من الافلام الاخرى) لتولي اخراج اول فيلم سوري طويل ينتجه القطاع العام السينمائي . احاطت المؤسسة المخرج بالعديد من المساعدين ومجموعة من مختلف فئات الفنيين لتلمس الطريق الصحيحة الى انتاج الأفلام الطويلة في القطاع العام ووضع الأصول والقواعد على نمط مايجري في بلد اكثر تطوراً من بلدنا سينمائياً ، ويعتنق نظاماً اجتماعياً مشابهاً ، ولايسبقنا بمراحل وأشواط طويلة لاقبل لنا بمجاراتها . هكذا انتج الفيلم الطويل الأول « سائق الشاحنة » الذي كانت عملياته الفنية الاخيرة تجري في بيروت حين انطلقت أولى مدافع العدوان الاسرائيلي التي اشعلت حرب حزيران عام ١٩٦٧ .

يجب ألا ينظر الى فيلم « سائق الشاحنة » من منظار ناقد محايد يتناول القصة وحبكتها ، والاخراج وبراعته ، والتمثيل وقدراته الخ .. بل يجب أن ينظر اليه ضمن مسار السينما في هذا القطر بوجه عام . فللمرة الأولى تقدم في فيلم سوري وفي معالجة

واقعية شاعرية قصة انسان مستغل تظل جهوده تعتصر حتى اذا بلغ مرحلة العجز نبذ وترك ليواجه مصيره وحيدا بغير عون . ومن خلال القصة نرى الصراع الذي يحتدم بين سائقي الشاحنات المطالبين بزيادة الاجور من جهة ، وبين رب العمل من جهة اخرى ، هذا الصراع الذي ينتهي نهاية ايجابية بسبب تضامن السائقين المظلومين .

لاتتميز هذه القصة بكثير من الجدة اذا ماقورنت بما حققته السينما التقدمية في كل مكان ، غير أنها في مسار سينما ناشئة تظل تمثل علامة مهمة على الطريق ، خاصة اذا مانظر اليها بالمقارنة مع الأفلام الاخرى التي كان القطاع الخاص قد شرع بانتاجها ، وهمه الأول بالطبع أن يحقق الربح .

أفلام القضية :

توجب بعد ذلك انتظار ثلاث سنين لكي تقدم المؤسسة على انتاج فيلم طويل جديد. في هذا الفيلم عادت المؤسسة الى فكرة الثلاثية وارتئي وقتها « في فترة كان العمل الفدائي الفلسطيني فيها يبلغ أوجه وتحت ضغط عوامل الخيبة من هزيمة حزيران » أن تدور حول القضية الفلسطينية والعمل الفدائي . أنيط بمحمد شاهين وباثنين من الشباب المخرجين في المؤسسة ممن أثبتوا جدارتهم في ميدان الافلام القصيرة « مروان مؤذن ، نبيل المالح »، أن يبحثوا ويهيئوا القصص المناسبة بالاشتراك مع من شاؤوا من الكتاب . ظهر الفيلم عام ١٩٧٠ تحت عنوان « رجال تحت الشمس » وارسل الى قرطاجة « تونس» ليمثل سورية في مهرجانها لأفلام افريقيا ودول البحر الابيض المتوسط . فوجئت المؤسسة كما فوجيء المخرجون الذين شاركوا في الفيلم انفسهم ، حين أعلن ان «رجال تحت الشمس» أحرز الجائزة الثانية في المهرجان لأنه « يجمع شاعرية الصورة الى الايقاع السردي ، كما يجمع توازن التعبير الى التنويع العنيف لمأساة انسانية حسبما » جاء في قرار لجنة التحكيم المؤلفة من نقاد ومخرجين عرب واجانب .

ان الطابع المميز والجديد لمقاطع الثلاثية هو التناول الجدي الذي يجعل المشاهد يحس ان في كل مقطع شيئاً مايود الاخراج ان يقوله . هل قاله ؟ الشعور العام بعد المشاهدة أن جانباً فقط من الاشياء الاساسية قد قيل فعلا ضمن صياغة معقولة ، وضمن بحث اكيد عن لغة سينمائية تجهد لبلوغ الجماهير والتأثير فيهم . ويظل مع ذلك

يتضح هنا وهناك بعض التقصير والقصور ، واحياناً عدم وضوح الرؤيا والمغزى بنحو مترابط مع نقص في فاعلية بعض المشاهد .

فما تنقضي بضعة شهور حتى تتم المؤسسة في منتصف عام ١٩٧١ فيلمها الطويل الثالث : « السكين » المقتبس عن قصة غسان كنفاني « ماتبقى لكم » ، اخراج خالد حماده . بطلة القصة هنا فتاة فلسطينية تعيش في غزة مقطوعة الجذور عن أهلها وعن بيتها الأصلي يغرر بها رجل سافل وضائع وضالع في التعاون مع سلطات الاحتلال الاسرائيلي . لايجد الشقيق الشاب للفتاة سبيلا الى مساعدتها ولايلتزم بالدفاع عنها ومحاولة تخليصها ، بل يدعها – عن عجز – تسقط فريسة سهلة بين يدي مغتصبها ، ثم يهيم على وجهه في الصحراء هارباً بجلده من مواجهة مشكلة شقيقته ومن الاحتلال . ومن الواضح ان الفتاة هنا ترمز الى فلسطين المنتهكة، كما يرمز الأخ الى مجموعات كبيرة من ابناء الشعب الفلسطيني الذين صعقتهم الكارثة فهاموا على وجوههم طلباً للنجاة بعيداً عن موقع المشكلة ذاتها حيث يقبع عارهم .

يلتزم الاخراج هنا بخط المعالجة الذي سار عليه كاتب القصة . فالاحداث في الفيلم لاتأخذ شكل الحكاية المتتابعة في الزمان والمكان متسلسلة حسب المنطق الدرامي التقليدي والابطال لايتحركون خلال خطوط مستقيمة . ان الخطوط تتوازى او تتقاطع، تلتحم أحياناً وتتباعد أحياناً أخرى ، وهذا يشمل الزمان والمكان بحيث لايظهر لأول وهلة أي فارق محدد بين الأمكنة المتباعدة أو بين الأزمنة المختلفة .

ان هذا الشكل الفني « وهو بالطبع ليس بالجديد على فن السينما » ، على انه يعتبر محاولة جديدة عندنا جديرة بالتقدير (١) غير أنه يبلغ ان يكون متعباً خلال المتابعة حتى بالنسبة لفئات المثقفين ، فمابالك بالجمهور السينمائي العادي الذي يفترض ان الفيلم موجه اليه بالدرجة الاولى ، أو على الأقل على قدم المساواة ؟ (٢) .

في بداية عام ١٩٧٢ ينجز المخرج العربي المصري توفيق صالح فيلمه المنتظر الذي

---

(١) مثل الفيلم سورية في مهرجان موسكو السينمائي لعام ١٩٧١ .

(٢) لعل هذا هو السبب الذي جعل دور السينما تحجم عن عرض الفيلم مدة سنة كاملة على التجاوز ، فلما عرض قوبل من الجمهور الواسع الذي لم يتعود هذا النوع مقابلة غير كريمة ، الأمر الذي لم يفاجىء احداً ، بدءاً من مخرج الفيلم .

أخرجه لحساب المؤسسة العامة للسينما في سورية : « المخدوعون » . فما يكاد يظهر حتى يتبين أنه – جماهيرياً – ليس أفضل حظاً من سابقه لدى الموزعين وأصحاب دور العرض. هنا أيضاً ، القصة مقتبسة عن رواية أخرى سابقة للكاتب الفلسطيني غسان كنفاني : « رجال في الشمس » . قصة ثلاثة من الفلسطينيين ممن شردهم الاحتلال الاسرائيلي خارج أرضهم ، واتخذت مصائرهم خطوطاً متباينة ، اتفقوا مع سائق شاحنة صهريج على تهريبهم الى الكويت عبر الطريق الصحراوي ، لكنهم يموتون دون غايتهم قبيل بلوغهم الجنة الموعودة .

يتميز الفيلم هنا في بدايته بجزء من حوالي عشرين دقيقة يتضمن وقائع ومقاطع وثائقية عن بدايات الصراع العربي – الاسرائيلي وحرب ٤٨ ، وما تلا ذلك من تشريد الفلسطينيين ، بحيث يختلط خط القصة التمثيلي بالخط الوثائقي بنحو سعيد . بَنَى المخرج هذا الجزء وساقه في بطء ولكن في مقدرة وثقة تذكّر بأجل اللحظات الفاعلة في السينما العربية .

ومن ثم يتابع الفيلم قصة ابطاله الثلاثة ، كل على حدة ، في ضياعهم وتشردهم، الى أن يتم التقاؤهم في سيارة الصهريج التي ستقلهم الى أرض خلاصهم وموتهم : الكويت (١) وقد مثل الفيلم سورية في مهرجان السينما الدولي في « كان » (١٩٧٢)، فانقسمت حوله آراء النقاد العالميين . فمن قائل انه فيلم ساذج لا يخدم القضية الكبيرة التي وظف نفسه لها ، ومن قائل بان تلك السذاجة بالذات هي ما يسحر في الفيلم ويفتن . ومن ثم مثل الفيلم سورية في مهرجان قرطاجة فنال الجائزة الأولى ، وبيع الى اكثر من دولة ، في مقدمتها تونس بلد المهرجان كما أشاد به النقاد في فرنسا وفي غيرها .

تلا فيلم « المخدوعون » ظهورُ أول فيلم طويل يخرجه نبيل المالح ، « الفهد » عن قصة للكاتب حيدر حيدر بالعنوان ذاته . يتحدث الفيلم عن رجل « كان نصف بطل ونصف قاطع طريق » كما ذكر المخرج في مؤتمر صحفي . الرجل هو « شاهين » الفلاح المتمرد الذي شق عصا الطاعة بالفعل – كما هو ثابت تاريخياً – بعيد عام الاستقلال

---

(١) الذين عايشوا الفترة التي كان يعمل فيها توفيق صالح على فيلمه هذا يذكرون ما كان يعاني من اضطراب نفسي بسبب احساسه بأنه غير محاط بالجو الودي اللازم خلال الانتاج ، وقد انعكس ذلك على بعض اجزاء الفيلم .

١٩٤٦ على السلطة البورجوازية الوطنية وعلى الاقطاع السائد آنذاك ؟ غير أن مشكلة هذا المتمرد أنه يظل يحارب وحيداً في نوع من البطولة الفردية التي تحمل داخلها بذرة تدميرها . فهو في حربه المشروعة لا يطلب معونة من أحد ، بل حتى عندما ينزع بعض الفلاحين للالتحاق به ثائرين على سلطة الاقطاعي، يثبط من همتهم ولايشجعهم، وينتهي به الأمر أن يتعب من ممارسة الكفاح وحيداً ، فيلقى القبض عليه ويساق الى المشنقة تحت الانظار اللاهية لشعب الذي لايتعرف فيه الى بطله .

يريد الفيلم ان يقول إن البطولة الفردية لا تجدي ، وهو — بحق — لا يقول ذلك مباشرة ، غير أن مغزى الفيلم كلّه ينصب آخر الأمر حول هذه النقطة . على أن الميزة الاساسية التي أثبتها نبيل المالح هي هضمه لسينما حركية معينة . فللمرة الأولى في افلام القطاع العام (وفي الافلام السورية عموماً) ، يحقق الاخراج ذاك التوازن بين مضمون ايجابي مقبول ، وبين صيغة في الشكل تقترب من ذوق الجمهور وعاداته بغير استعلاء وفوقية ، وكذلك بغير دونية وتنازلات مسفّة .

بذلك يؤمل أن يشكل فيلم « الفهد » التفاتةمهمة واساسية فيمسيرة افلامالقطاع العام ، تقربها من الجمهور الذي تصنع له أصلاً ، ولا تظل تحلق في أجواءطوباويةذهنية تبعدها عن الناس وتبعد الناس عنها ، فتتكدس الى نهاية العصور في المستودعات الصقيعية المظلمة ، وبذا ايضاً لاتترك المجال كل المجال لأفلام القطاع الخاص بذهنيتها التجارية المحدودة ، تجتذب الجمهور ويتأثر بها ، ويعود تأثره — في الاغلب — وبالا على روحه المعنوية وعلى صحته الجسمية والنفسية .

الكوميديا ترسي

دعائم القطاع الخاص

أحاطت ظاهرة غريبة في ارساء دعائم القطاع الخاص في سورية ، هي ظاهرة الثنائي الكوميدي « دريد ونهاد » . جاء هذا الثنائي من التلفزيون الذي استحدث في سورية (وفي مصر كذلك) في منتصف عام ١٩٦٠. فقد انتج التلفزيون العربي السوري الاسكتش الكوميدي « عقد اللولو » الذي قام ببطولته كثنائي كوميدي شعبي استاذ مادة الفيزياء السابق في ثانويات دمشق دريد لحام ، بالاشتراك مع مدير المسرح القومي السابق نهاد قلعي ، فلقي نجاحاً كبيراً . ثم تكرر هذا النجاح حين قدم الاسكتش ذاته

على المسرح . من هنا ولدت الفكرة بامكانية تجديد النجاح فيما لو وسعت القصة وكتبت كتابة سينمائية . تأسست في تلك الاونة (١٩٦٤) شركة « سيريا فيلم » التي دعت المخرج المصري يوسف المعلوف لاخراج الفيلم بالالوان . وكان ان حقق ظهور دريدونهاد في فيلم « عقد اللولو » بالفعل نجاحاً جماهيريا كبيرا حجب اسم النجمة الشهيرة صباح(التي جيء بها الى الفيلم في الأصل كطعم لتشويق الجمهور) ، وذلك رغم كل الاخطاء والهنوات والمساوىء التي كان الاخراج مسؤولا عنها بالدرجة الاولى ، وظهر في احد الادوار الثانوية في الفيلم مطرب ناشيء شق من ثم طريقاً طويلة ، وان تكن غير مأمونة كمطرب ينهض بادوار سينمائية هو : فهد بلان .

في السنوات التالية توالى ظهور اسمي دريد ونهاد في واجهات دور السينما ، وجعلا يثبتان مواقعهما كأكبر كوميديين شعبيين ، وأخذا يظهران بمعدل فيلم أو اكثر كل سنة بين سورية ولبنان ، (لقاء في تدمر ، الصعاليك ، اللص الظريف ، خياط للسيدات ، غرام في استنبول ، الرجل المناسب ، الصديقان ، امرأة تسكن وحدها ، مقلب من المكسيك ، فندق الاحلام ، الشريدان ..)

ولكن مهما تعاقب عليها المخرجون (يوسف معلوف ، سيف الدين شوكت ، حلمي رفله ، عاطف سالم ، حسن الصيفي ، نجدي حافظ ، وكلهم من مصر) فالطابع الغالب على افلامهما يظل الطابع الشامي الشعبي البحت . فدريد ونهاد نموذجان للانسانين الساذجين اللذين لم يتزودا لحياة القاسية وماتعج به من شؤون وشجون الا بابسط الزاد ، لكنهما ، بالخبث والتحايل يتوصلان دوماً لأن يسحبا الشعرة من العجين ولأن يتلاءما مع شروط هذه الحياة حتى ان اقتضى الامر ان يوقعا بالناس ، او ان يوقع احدهما بالاخر . ان دريد بشكل خاص لايتواصل مع الاخرين على مستوى الاحساس بالثقة وصدق التعامل . انه يقف على الدوام موقف المتحفز ، الجاهز لرد صدمة يتوقعها ، او أنه جيء هو نفسه الصدمات للاخرين . انه موهبة مدمرة بالدرجة الاولى . لاينطبق ذلك بصفة التعميم على كل الادوار التي قام بها دريد ونهاد ، شأن مايمكن اطلاق التعميم على اعمال شارلي شابلن . فشارلي فنان كامل ، يكتب هو نفسه افلامه ويخرجها ويمثلها ويضع موسيقاها . الأمر الذي يجعل فيها وحدة في المحتوى . لكنني اشير بما قدمت الى عدد من الادوار الرئيسية التي ظهر فيها الثنائي ، ومنحته طابعاً ما ميزا لدى الجمهور ، يزيد في توكيد طابع خاص للعديد من افلامهما . ان احد طرفي الثنائي (نهاد قلعي)

يشارك في كتابة السيناريو والحوار، هذا اعتمد الا يقوم هو نفسه باقتباس القصة المناسبة واعادة صياغتها لتلائم الشخصيتين اللتين جعلتا تنتقلان من نجاح جماهيري الى نجاح جماهيري دون ان تتمكنا من بلوغ المستوى الذي يرضي الفئات الاكثر تطلباً .

خلال مسيرة « دريد ونهاد » كان هناك كوميدي آخر ناشيء يحظى بمحبة متزايدة من الجمهور ، هو « محمود جبر » . بدأ محمود جبر شأن سابقيه دريد ونهاد ، بالظهور في التمثيليات التلفزيونية ، وكذلك في المسارح الشعبية . لكن بداياته كانت أصعب وأطول من بداياتهما . ظهر في ادوار سينمائية صغيرة وقليلة ، في انتظار قيامه بدور البطولة الأولى في أول فيلم أنتج حول شخصيته عام ١٩٧١ : « جسر الاشرار » اخراج المصري نجدي حافظ . ثم تلاه فيلم آخر « شباب في محنة » ، ثم « بنات آخر زمان » و« عاشقة من البادية » مع سميرة توفيق . يتقمص محمود جبر في أهم الأدوار التي ظهر فيها حتى الآن في التلفزيون والسينما دور « الافندي » الصغير ، أو ابن الطبقة الوسطى في أدنى درجاتها حين يصطدم بجدار الروتين الحكومي ، أو يمثل هو نفسه لبنة في هذا الجدار الأصم ، أو حين يصطدم بالمجتمع المحيط به .

هكذا يؤكد ظهور محمود جبر في السينما الدور الذي لعبه الممثلون الكوميديون الشعبيون في ارساء الصناعة السينمائية في القطاع الخاص عندنا ، وتطورها وتشكل العديد من شركات الانتاج من حول فيلم ينتج . وفي هذا دون ريب استمرار للطابع الفردي والقصير النفس الذي بدأت به عمليات انتاج الأفلام منذ أواخر العشرينات وفي السنوات المبكرة من الثلاثينات . هذا على نقيض ماجرى في مصر حين مد « بنك مصر » يده الى السينما منذ البداية ، فجعل يمول انتاجها ، وأخذ هو نفسه على عاتقه ايفاد الأشخاص للتدرب والدراسة في الخارج ، ثم قام بانشاء « ستوديو مصر » .(١)

(١) تبع بنك مصر في دخول ميدان السينما بنوك اخرى فيما بعد . الأمر الذي نجم عنه أن صناعة السينما في مصر ظلت تنعم امداً طويلاً جداً بالطابع التجاري البحت في أسوأ معانيه واكثرها تدنياً ، ولم تنفع جميع التدابير التي اتخذت فيما بعد لتطهيرها من الرزايا العالقة بها . حتى القطاع العام الذي شكل ودعم لمدة تتجاوز العشر سنين متمثلاً في « المؤسسة المصرية العامة للسينما » سقط آخر الأمر صريعاً ، في نهاية عام ١٩٧١ ، تحت ضربات اللا جديةفي فهم وفرض دور القطاع العام ، واستشراء الروتين والتسلط النفعي ؛=

سياسة الأمان
أو الأخذ بلا عطاء

ان أول نظرة تحليلية نلقيها على انتاج القطاع الخاص هذا هو واقعه ، ستبين لنا أن من الطبيعي أن يتجه الى اتباع سياسة الأمان .. فيتجه نحو أدنى مستوى تجاري يتصور أنه يجنبه الخسارة ويحقق له الربح من أقرب سبيل . سوف يتطلع الى أسوأ ماتنتجه السينما المصرية ويلقى الرواج لدى الجماهير (الفكاهــة الخفيفة والرخيصة ، الرقص ، الغناء ، الاستعراض ، الجنس ..) وسيجعله مثله الذي يحسن الاقتداء بــه . فالشركات الصغيرة من هذا النوع غير مؤهلة بطبيعة تركيبها للمغامرة ودخول أية تجربة غير مأمونة مئة بالمئة ، لأن أدنى خطأ في معايرة الأسباب المؤمنة للنجاح ربمــا تكلف أية شركة من هذه الشركات الصغيرة غالياً . ربما تكلفها حياتها .

لذلك درجت كلها في خطاها الأولى التي خطتها حتى الآن على سنة استقدام كاتب سينـــاريو ومخرج من مصر ، أو أي كاتب أو مخرج سبقت له تجربة في العمل السينمائي التجاري في لبنان مثلاً ، ليتولى مسؤولية كل من أفلامها . كما درجت على سنة اخرى هي استقدام ممثلة شهيرة أو ممثل شهير من مصـــر من المعروفين على المستوى العربي كله لتوفير حد أدنى من الضمان(٢) . ومن الثابت أن أي منتج من أهل القطاع الخاص لم يتح أية فرصة لأي مخرج محلي من شباب المخرجين المثقفين ذوي التطلعات الأرقى لتولي اخراج افلامه . ولهذا السبب أيضاً ذاته ، يمكننا أن نتصور أن سينما القطاع الخاص غير مهيأة بطبيعتها لأن تلعب أي دور ثابت في تركيز الصناعة وارساء أسس متينة لها ،وحتى

=وسوء الادارة (وكذلك تحت ضربات القطاع الخاص الذي كشر عن أنيابه كلها). ويكاد يجزم المراقبون بان هذه الرزايا المتخلفة عن وصاية البنوك هي من القوة والتأصل بحيث لن تنفع بعـــد الآن في اصلاح حال السينما في القطر الشقيق سوى اكثر التدابير جذرية وأشدها حزماً .

(٢) الأمر الذي ثبت بطلانه . فالممثلون الشهيرون القادمون من مصر أو غيرها لم يقوموا في الأفلام السورية واللبنانية حتى الآن إلا بمسودات الأدوار التي عودوا الجمهور الشعبي عليها ، وسقطوا خارج اقطارهم سقوطاً بشعاً بنحو عام .

في البحث عن صيغة انتاجية تخرج بالسينما عن كونها مجرد أداة لجني الربح . والذلك ، ستظل تفتقد في انتاجها أدنى حد من الأمانة للواقع الاجتماعي ، وان يمكنها طرح أية مشكلة عامة طرحاً جاداً بحيث تسهم في رفع درجة الوعي الاجتماعي والسياسي .

ان كل ماتفعله سينما القطاع الخاص حتى هذه الدرجة من تطورها، هو أنها تفيد من الامكانات التقنية التي وفرها لها القطاع العام السينمائي ، فتفيد في تهيئة أفلامها من الفنيين الثانويين الذين أهلهم القطاع العام ومن الادوات والآلات والاستديوهات للاظهار والطبع وتسجيل الصوت وقاعات المونتاج . وهي مدينة لهذا كله ، وللاجور والاسعار المتدنية التي يتقاضاها القطاع العام عن خدماته بوجودها اصلا . فنحن لاننسى أن أحد اسباب عدم نماء السينما في الفترة التي سبقت كان انعدام هذه الخدمات كلها محلياً، الامر الذي كان يقتضي أي منتج جاد أن يحمل مواده المصورة الى بيروت او القاهرة لانجاز العمليات الفنية عليها هناك . وليس هذا بالطبع مما يسهل نماء الصناعة وتطورها وتوسعها .

حدود وقيود

على ان القطاع العام اذا كان قد هيأ الاساس التقني والمادي والبشري لقيام الصناعة وتنشيطها في القطر ، فانه فرض — في المقابل — مجموعة قيود حدت بمقدار ما من جموح القطاع الخاص في مجالات ، وفي مجالات اخرى كادت تشل حركته . فالنصوص التي يقدمها ارباب القطاع الخاص تدرس دراسة ممحصة من قبل لجنة قراءة في وزارة الثقافة ويعاير مضمونها الاجتماعي والسياسي والفكري، وكثيراً ماتطلب اللجنة ادخال تعديلات اساسية على النصوص . يجري ذلك ضمن مناخ عصبي ضاغط يهيؤه اصحاب النصوص خلال مناورات يحسنون ادارتها، ثم تبدأ عمليات الدفاع عما يبقى من صنوف المشهيات والمشوقات التي تتضمنها النصوص للايقاع بالجمهور وما لايبقى ، وتنتهي المعركة غالباً ببعض الريش المنتوف يتطاير هنا وهناك ..

لكن الخطر الأكبر الذي تستشعره شركات القطاع الخاص وتحسب له الف حساب هو ذاك الذي تواجهه لدى بلوغها مرحلة توزيع الفيلم الذي فرغت من انتاجه . واسباب التحسب عديدة ، منها اسباب ولادية صميمية ، ومنها — وهذه لاتقل خطورة عن الأولى — اسباب خارجية .

أولاً —

فمن الأولى كون الفيلم العربي السوري ناطقاً بلهجة سورية محلية لاتفهم بشكل توشياتها فهماً ناجزاً إلا في سورية ولبنان والاردن . ومنها اعتماد هذا الفيلم بالدرجة الأولى على ممثلين هزليين غير معترف بهم من قبل رواد السينما خارج هذه الأقطار الثلاثة رغم كفاءتهم وأصالتهم (١) . ولعل في جملة الأسباب أن أفلام القطاع الخاص تظل تعتمد على مقومات التشويق في الفيلم المصري التقليدي ، وهي لهذا لايسعها أن تبز هذا الفيلم وأن تنافسه في طرائقه وعلى أرضه وفي أسواقه التي اكتسبها خلال عشرات السنين من الوجود .

هذه الاسباب وحدها تكفي لأن تحد من مجال توزيع الفيلم السوري الذي لايحمل لجماهير السينما في الاقطار العربية البعيدة أية نكهة جديدة لم تألفها (بل ولكثرة ماألفتها مجتها) في الفيلم المصري ، اضافة الى الصعوبة النسبية في فهم لهجة محلية سورية لم تبلغ أن تفرض نفسها على الاسماع شأن ماحدث للهجة المصرية التي تظل الأقرب الى فهم جماهير السينما في جميع الاقطار العربية نتيجة التعود الطويل .

ثانياً —

تضاف الى هذه الاسباب الخطيرة التي تتعلق بال المنتجين والموزعين في سورية ، أسباب أخرى لاتقل خطورة نجمت عن تطبيق المرسوم الصادر في ١٩٦٩/١١/١١ والذي حصر حق استيراد الافلام وتوزيعها بالمؤسسة العامة للسينما . فقد أباح المرسوم للمنتج في القطاع الخاص حق توزيع الفيلم الذي ينتجه محلياً ويحظى بموافقة الرقابة بعد تمامه ، داخل القطر وخارجه بالصورة التي يريدها ، لكنه لم يبح له حق المقايضة أو المبادلة المباشرة . وبالنظر لبعض صنوف التعامل التجاري والقيود تصدير العملة

(١) مع أن نظارة التلفزيون في كثير من الاقطار العربية (مصر ، السعودية ، العراق ، الكويت ..) شاهدوا تمثيلياتهم واسكتشاتهم التلفزيونية وتابعوها في محبة وشغف أحياناً كثيرة . الأمر الذي يجب أن يساعد الموزع العربي السوري على النفوذ الى صالات السينما هناك وفرض أفلام الكوميديين المحبوبين نهائياً .

القائمة في العديد من الاقطار العربية ، فانه يظل يطلق صيحات الاستنكار ويقرع نواقيس الخطر (٢) .

ومن غير المستغرب أن تؤدي جملة الأسباب التي ذكرتها الى ردة فعل خطيرة على مجمل الصناعة في القطاعين العام والخاص معاً خلال السنوات القليلة المقبلة ، مادامت أفلام القطاعين لاتجد طريقها لأسباب مختلفة أو متشابهة الى الجماهير العريضة التي تدفع في الوطن العربي .

فبعد النهوض الذي حدث ورفع الانتاج في القطاع الخاص من فيلم أو اثنين سنوياً الى ١٠ — ١٢ فيلماً طويلا كل سنة ، لايستبعد (اذا لم يتم تلافي العقبات بنحو واع ومدروس) أن يتناقص الانتاج بنحو خطير ، بدل ان يزداد قليلاً ، أو أن يتوقف عند العتبة التي بلغها . بذلك تصيب السينما عندنا الصدمة ذاتها التي أصابت نهوض السينما في لبنان حين بلغ معدل الانتاج السنوي حتى مابعد منتصف الستينات ١٤ — ١٦ فيلماً طويلاً في السنة ، ثم اختنقت الصناعة وذوت بعللها الولادية الخاصة بها، وعادت تنتج فيلمين الى اربعة افلام طويلة في السنة يفترض انها مدروسة بشكل افضل لتلائم ذوق جمهور الافلام العربية الذي ربي على نمط معين هابط من المشوقات والمشوهات .

بل لعلنا نؤكد اذا ألقينا نظرة واعية على واقع الانتاج والتوزيع ، آخذين بعين الاعتبار الظروف المحيطة وتجربة الدول التي سبقتنا ، ان الانتاج في القطاع الخاص سوف يتناقص بالتدريج ليعود — بعد الفورة التي لايبرر استمرارها أي منطق يستمد مقوماته من واقع السوق التجارية — الى معدل معقول يتناسب واستيعاب السوق المحلية بالدرجة الأولى (بما فيها سوقا لبنان والاردن) وقدرة هذه السوق على تغطية نفقات الانتاج وتحقيق الارباح ، وأحد الأسس التي تقوم عليها هذا الاجتهاد هو عودة مصر العربية عن دعمها السابق الواسع لسينما القطاع العام بتبريرات تجارية ومادية بحتة «١»

---

(٢) كان المنتج أو الموزع قبل صدور المرسوم يعمد الى اساليب منوعة لبيع فيلمه في كل قطر ، منها المبادلة على الفيلم ومنها — بالتالي — تهريب العملة .

(١) كقول بعض المجلات على ألسنة المسؤولين ، ان المؤسسة المصرية العامة للسينما خسرت سبعة ملايين جنيه خلال السنوات الاخيرة ، وان السينما المصرية تسير نحو فقدان أسواقها التجارية التقليدية داخل العالم العربي وخارجه .

مع غض النظر كلياً عن الدور البناء الذي يفترض أن تلعبه السينما في مجتمع ناهض تحيق به الأخطار . وسيكون لهذه النكسة تأثير سلبي كبير في سينما القطاع الخاص عندنا ، اذ لن تتمكن من منافسة السينما المصرية التي عاد القطاع الخاص الى التحرك لتولي شؤونها(١) .

وهناك أساس آخر ، أخطر من السابق ، وأخطر من جميع العوامل التي سلفت، للقلق على مستقبل الانتاج في القطاع الخاص ، هو القطاع الخاص ذاته . فالكثرة من المنتجين في هذا القطاع من غير المؤهلين للقيام باعباء الانتاج كاملة ، وحتى من كان منهم يتمتع بملاءة مالية كافية للمضي في الانتاج بغير تنازلات أساسية ، فانه من الناحية الفكرية غير جدير بالحكم على مستوى القصة المعروضة عليه ، فهو يبحث عن ضمانات النجاح في الأسماء الرائجة وفي المواقف التي يقدر انها تشد الجمهور . بذلك يسير جانب من الانتاج السوري أكثر فأكثر نحو الهبوط والتردي الأمر الذي سيسيء الى مجمل الصناعة ويسفه سمعتها ، ويحد بالتالي من فائض انتاجها السائر نحو التزايد بغير خطة ولا منهج واقعيين . « علماً بأن ملامح الانتكاس بدأت تتلامح في الأفق » .

المعادلة الصعبة

من ناحية أخرى لامعدى من أن يتنبه القطاع العام السينمائي عندنا الى الحقيقة الخطيرة التالية : أن استمراره في انتاج أفلام غير مجزية ولا يراها الجمهور الموجهة اليه أصلا ، أي أفلام لاتلعب الدور التثقيفي – التوجيهي المرجو ، بل أفلام – أكثر من ذلك – خاسرة كما هي الحال حتى الآن ، سوف تعرض وجوده كله للهزات . فالقطاع العام عندنا ربما يتمكن بقدرة قادر من تحقيق مارسم له في الخطة الخمسية الثالثة للدولة، فيبلغ انتاجه السنوي فعلاً ثمانية أفلام طويلة و ٣٥ فيلماً قصيراً عام ١٩٧٥ مادام الانفاق على الانتاج يجري من حصيلة الرسوم المفروضة لصالح المؤسسة ومن ايرادات أخرى منها ايرادات الخدمات ، ولا يجري من حصيلة الانتاج ذاته ، وهذا بالطبع فيما اذا ظلت الظروف مواتية وحصلت المؤسسة (التي لاتتقاضى أية معونة مالية مباشرة من الدولة) على نسب متزايدة دوماً من ايرادات الخدمات التي تقدمها للقطاع الخاص « وهذا مشكوك فيه » ، أو للتلفزيون ، « وهو يمكن أن يحل محل القطاع الخاص الذي

(١) كما يستدل من تصريحات حسن رمزي احد أقطاب منتجي القطاع الخاص ورئيس غرفة صناعة السينما لمجلة صباح الخير (عدد ١٩٧٢/٢/١٧) .

ربما هبط انتاجه وتراجع كما بينا » ، والا فان نسب ايراداتها الحالية لن تكفي لتمويل مثل هذا العدد الكبير من الافلام ، بل هي لاتكفي لتمويل الأفلام التي تتضمنها برامجها السنوية الآن ، ولم تكف فيا مضى قط لتحقيق الافلام القليلة القصيرة والطويلة التي كانت تنوي انتاجها سنة بعد سنة .

لذا ، سوف يتوجب على القطاع العام السينائي ، بعدما حدث في مصر ، أن يأخذ في اعتباره اكثر فأكثر ، ان من الضرورة بمكان ، لامجرد تحسين مستوى الانتاج مع الحفاظ على دور موجه فحسب ، بل كذلك تحسين المردود المادي للانتاج ، مع الحفاظ على الدور الموجه ، شأن الحال التي تطور اليها التخطيط الانتاجي في جميع الدول الاشتراكية منذ العديد من السنين ، والا فان وجوده كله ، كما قلنا ، معرض للهزات ، عند أول منعطف .

وهذه المعادلة : مضمون هادف + صيغة جماهيرية جذابة في الوقت ذاته ، كمبرر لوجود سينما تتولاها الدولة وينفق عليها الشعب ، هذه المعادلة التي لم تتمكن السينما من تحقيقها حتى الآن ، إلا في حالة نادرة واحدة « الفهد » ، تظل أساس المشكلة التي يعاني منها الانتاج ، ليس عندنا فحسب ، بل كذلك في كل قطاع عام سينمائي في أي بلد يقبل على انتاج النهج الاشتراكي وبناء سينما تقدمية تلعب دوراً ايجابياً وثورياً . ويظل البلد يراكم الخسارة والجهد ، سنة بعد سنة ، الى ان يربي جيلا من كتاب السيناريو ومن المخرجين يعرف كيف يحقق المعادلة. والمهم مواجهة المشكلة بالاستمرار في قبول التضحيات وليس بالهرب منها ، لأن الهرب لايمكن ان يحل أية مشكلة إطلاقاً .

مشكلات الاستثمار :

بعد هذا الاستعراض الشامل والسريع لواقع الانتاج ومشكلاته في سورية، نأتي الى مواجهة الشق الخطير الثاني من حياة السينما في سورية، هو واقع الاستيراد والتوزيع، واقع المئة وخمسين او المئتي فيلم التي تستوردها سورية الآن كل سنة لتغطية حاجة دور العرض الموجودة فيها(١) ، وواقع حوالي الألف فيلم التي لاتزال موجودة قيد الاستثمار وتتداولها

(١) في عام ١٩٧٠ « السنة الاولى لتطبيق مرسوم حصر الاستيراد » استورد القطاع العام ٤٥ فيلماً بين عربي وأجنبي ، وفي عام ١٩٧١ استورد حوالي المئة ، وينتظر ان يستورد عام ١٩٧٢ حوالي المئتين .

أيدي الموزعين المحليين ، وتكيف بها أذهان الجماهير وأذواقها وتربيتها وصحتها الخلقية وتوجيها الاجتماعي .

فالاستثار السينمائي يعيش الان مرحلة انتقالية فريدة لانعرف لها مثيلا في أي بلد آخر . فقد بلغ الهبوط المستمر في مستوى الافلام التي كان يستوردها تجار الافلام حداً من الرداءة ، على مدى سنوات ، دفع بالدولة الى ان تحصر بالمؤسسة العامة للسينما حق استيراد الافلام وتوزيعها . وحجبت هذا الحق عن التجارة الخاصة .

بذلك أصبحت احدى مؤسسات الدولة في القطاع العام هي التي تستورد الأفلام، لكن الاستثار المباشر لهذه الأفلام في دور العرض ، بقي عملاً حراً يقوم به القطاع الخاص .

ولم تأت هذه الخطوة إلا نتيجة اليأس من قدرة القطاع الخاص على رفع مستوى ما يستورده من أفلام . وأنا أعرف أن جميع الوزراء الذين تعاقبوا على وزارة الثقافة تقريباً قد استدعوا تجار الأفلام وطلبوا منهم وضع المستوى . وعلى خط مواز للاتصالات الشخصية ، كانت وزارة الثقافة على الدوام تشدد قيود الرقابة ، حتى أصبحت بنودها وانظمتها تشكل كراساً كبيراً ، وبلغ الأمر حداً من الخطورة جعل وزارة الثقافة — عن طريق لجان الرقابة — تمنع عرض ثلث الافلام المستوردة عام ١٩٦٩ (السنة التي صدر مرسوم حصر الاستيراد في نهايتها) ، وهذه حال جد صعبة بما تقتضيه من تسويات مالية وادارية مع الشركات المنتجة والموزعة . وحاولت لجنة السينما في المجلس الاعلى للفنون والآداب من جهتها خلال فترة سابقة وضع تحديدات لاستيراد الأفلام كانت تأمل أن تأخذ بها الدولة ، ومنها وضع قوائم بأفضل الأفلام المنتجة في العالم يلزم التجار بالاستيراد منها فقط ، وكل ما خلاها ممنوع . لكن هذا الاقتراح ايضاً فشل ولم تأخذ به أو تتبناه اية جهة رسمية أو غير رسمية جملة أو تفصيلاً .

فشلت اذن كل المقترحات ، وفشلت الاتصالات بالتجار وفشلت قيود الرقابة وأنظمتها في تحسين مستوى الافلام المستوردة . لم يبق سوى الأخذ بمبدأ القسر ، وسوى التدخل الحاسم من جانب الدولة في موضوع على هذا المستوى من الاهمية ثقافياً واجتماعياً. هكذا صدر المرسوم ١٤٥٣ في ١٩٦٩/١١/١١ ، الذي حصر حق استيراد الأفلام وتوزيعها بالمؤسسة العامة للسينما .

وفي المرحلة الانتقالية الحالية التي أشرت اليها ، سمح المرسوم لدور العرض أن تتابع استثمار الافلام التي سبق للتجار أن استوردوها حتى نهاية أجل الاستثمار - أي في اقصى الحالات حتى أواخر ١٩٧٤ واوائل عام ١٩٧٥ . وفي حالات قليلة حتى عام ١٩٧٩ ، وما يجري الآن هو أن اكثرية دور العرض ، تفضل تقديم أفلامها القديمة مرتين وثلاث ورباع ، ولا تُقدّم إلا مكرهة على برمجة الأفلام الجديدة التي تستوردها المؤسسة ، ويتعلل الموزعون المحليون الذين تحيل عليهم المؤسسة الافلام التي تستوردها ، في انتظار ان تشكل اجهزة للتوزيع خاصة بها تغطي حاجات القطر كله ، خلال هذه الفترة بألف سبب للاحجام عن شراء هذه الافلام .

هنا نبلغ نقطة دقيقة بالفعل .

فالمؤسسة التي تستورد ، تضع في اعتبارها أن تكون الافلام من مستوى معقول في ايجابية المضمون وجودة الشكل ..

ودور السينما التجارية التي تستثمر ، لا تضع في اعتبـارها إلا مستلزمات شباك التذاكر .

من هنا حصل الانفصال الى اضحى الذي لابد منه بين ماتري مؤسسة حكومية ثقافية انه من واجبها تقديمه للجمهور ، وبين مايريده موزع او صاحب دار عرض ، همه الأول جني الربح السهل .

هذا التضارب يبلغ في هذه الآونة حد التأزم. فقد يبلغ ما في حوزة المؤسسة اكثر من مئة فيلم جديد مستورد ، ودور السينما تتابـع عرض القديم وتتلكأ أو ترفض شراء الجديد الذي تقدر ان « جمهورها » لن يقبل عليه ، وخلال ذلك تزداد شكوى المدمنين على دور السينما الذين بدأوا يبحثون عن متعتهم الى جانب أجهزة التلفزيون .

هنا حصل مالم يكن في حسبان الموزعين واصحاب دور العرض . فهم بدل ان يروا المؤسسة تخضع لرغباتهم ، أو أن الدولة تعود عن حصر الاستيراد « كما كانوا دوماً يتمنون ويعملون لذلك جادين بكل الوسائل المشروعة وغير المشروعة » ، فوجئوا بها تقدم شيئاً فشيئاً على استثمار أفلامها الجديدة بنفسها . ففي السنوات الثلاث الأخـيرة ارتفع عدد صالات « الكندي » التي استأجرتها المؤسسة وتقوم باستثمارها مباشرة من صالة واحدة عام ١٩٦٦ الى اربـع صالات في دمشق وحلب واللاذقية ودير الزور ،

واستأجرت صالة « الخيام » في دمشق كما تدير ٥٥٪ من حصص صالة السفراء في دمشق أيضاً . وهذا ليس بالعدد الكبير بالطبع لكنها بداية فحسب .

وفيما يستمر الصراع ويحتدم ، بدل قبول الموزعين واصحاب دور العرض بالأمر الواقع والانصياع لمتطلباته ، التي ربما حدت من ارباحهم دون ان تقضي على تجارتهم ، يسير عدد دور السينما نحو النقصان المستمر . فبعد ان كان العدد الاجمالي لدور السينما يبلغ حوالي ١١٠ دور عام ١٩٦٣ ، هبط نتيجة توسع التلفزيون الى ١٠٢ داراً عام ١٩٦٩ ثم هبط مرة اخرى بعد صدور مرسوم حصر الاستيراد ومع استمرار توسع التلفزيون الى ٩٢ داراً (١) .

في مقابل ماعتبره تجار السينما اساءة لتجارتهم وحداً من حركتهم وحريتهم بصدور قانون حصر الاستيراد والتوزيع . نجم عن القانون مكسب للسينما المحلية لم يكن يقع في حسبان أحد . فتجار الافلام الذين اعتادوا توظيف مبالغ كبيرة لشراء الافلام الاجنبية اضطر اكثرهم حصافة لأن يتجهوا بأموالهم جهة ثانية ، سينمائية هي الأخرى ، لايغادرون بها مجال تخصصهم ؛ اتجهوا الى انتاج الافلام محلياً . فمنهم من شكل شركات انتاج ومنهم من آثر تمويل انتاج ينهض به غيره .

بهذا نفسر الاقبال على انتاج الافلام المحلية في السنوات الاخيرة وبهذا يكون قانون الحصر قد أسدى خدمة جليلة مضاعفة للسينما في سورية: واحدة مقررة «محددة» هي حماية سوق الاستثمار من الافلام الرديئة والمسفة ، وثانية جاءت عرضا ، ومن حيث لايحتسب احد ، هي توظيف اموال القطاع الخاص في الانتاج السينمائي المحلي ، مما ادى الى تنشيطه وصعوده الكمي « بغض النظر عن وزنه الكيفي » .

صورة المستقبل

ماهي التوقعات لمستقبل السينما في سورية ؟

بالطبع ليس هناك لدى شركات القطاع الخاص ، وهي على قــدر كبير من الفقر

---

(١) لاتشمل هذه الاحصائية سوى دور العرض السينمائية التجارية العاملة بمعرفة وزارة الثقافة ، أما نقاط العرض الأخرى الدورية وغير الدورية ، كما في حقول النفط وسد الفرات ومحطات ضخ النفط ودور النقابات والمدارس والمراكز الثقافية والجامعات فربما تبلغ المئة .

والضعف أي تصور للمستقبل . فهي تعيش يوماً بيوم وفيلماً بفيلم .

على ان مثل هذاالتصور موجود ، بشحو ما ، لدى القطاع العام السينمائي ، الذي ألزمته الدولة اصلاً بكتبها وبيلاغاتها المتلاحقة بأن يضع مثل هذا التصور ، شأن غيره من قطاعات الانتاج والخدمات .

فالانتاج - حسب الخطة - سوف يزداد باطراد، ومعدل الزيادة كل سنة «أفلام قصيرة وفيلم واحد طويل ، حتى عام ١٩٧٥ . عندئذ ينظر إما في امكانات المضي في الزيادة ، أو في الوقوف عند معدل انتاج سنوي يقدر بـ ٣٥ فلماً قصيراً وثمانية أفلام طويلة ، مع تحسين المستوى وتوفير قدر أكبر من الامكانات المادية لكل فيلم .

ولكن كيف يعيش النتاج بهذا القدر ، مع مثله من الافلام الطويلة التي يفترض أن ينتجها القطاع الخاص (أي بالاجمال ١٦ فيلماً محلياً طويلا في السنة) ، حين لاتستطيع السوق المحلية تغطية أكثر من نصف كلفة الانتاج تقريباً ؟(١)

دراسات الاونيسكو تقدر أنه يجب أن يتوفر - كحد أدنى حيوي - لكل مئة نسمة من السكان مقعدا سينما ، أي أن سورية يجب أن تملك كحد أدنى حيوي / ١٢٦٠٠٠ / مقعد سينما في حين لا تملك الآن حسب آخر احصاء سوى ثلث هذا العدد كما ان المعدل العالمي لعدد دور السينما ، بما في ذلك الدول الغنية والفقيرة التي لا تكاد تملك أية صالة ، هو سبعون صالة لكل مليون نسمة ، أي أنه يجب أن يتوفر في سورية مادام عدد السكان ٦,٣ مليون نسمة ، حوالي ٤٤١ دار عرض ، في حين لا تملك سوى / ٩٢ / داراً .

وفي سبيل زيادة عدد الدور في الاحياء الناشئة في المدن وفي الارياف ، التي ينجم عنها اجتذاب فئات جديدة من الجماهير ، وبالتالي زيادة دخل الافلام (وبالتالي ايضاً زيادة الانتاج وتحسين مستواه) يسعى القطاع العام السينمائي الى الحصول على موافقة الدولة على :

---

(١) توقف العديد من الدول الاشتراكية منذ حوالي ١٠ سنوات عند رقم وسطي في انتاج الافلام الطويلة : بلغاريا « ١٠ - ١٢ » ، بولونيا « ٣٠ » المانيا الديمقراطية «حوالي ١٥ » .

١ — تشجيع القطاع الخاص على بناء دور سينما جديدة باعفائه من أية رسوم لسنوات عديدة .

٢ — قيام القطاع العام ذاته باشادة دور سينما صغيرة وبسيطة التكاليف .

شركات القطاع الخاص من جهة اخرى ، لا تفكر — وليست قادرة على التفكير — في مزاحمة القطاع العام في مجال الخدمات والاستديوهات بانواعها . والقطاع العام بالفعل ينهض بمشروع ضخم ، إقامة مدينة سينمائية ، أو — بمزيد من التواضع — مجموعة مبان ، في قلب غوطة دمشق ، للاستديوهات والبلاتوهات والخدمات والادارة . ويتم الآن استملاك الأرض اللازمة ، كما احيل عطاء تقديم الدراسات على شركة انكليزية كبيرة ، كما ينتظر ان يتم في مرحلة تالية التعاقد مع احدى الشركات العالمية أو أحدى المؤسسات المحلية الكبيرة على أشادة الأبنية وتأمين المعدات والآلات اللازمة لأفلام الأسود والأبيض والملون .

كيف يجري التوسع في مباني التصنيع السينمائي ، في حين يتوقع المراقبون هبوط الرقم الاجمالي للانتاج ؟

يجيب المخططون في المؤسسة العامة للسينما ، بأنه حتى لوهبط انتاج القطاع الخاص ، فسيعوضه انتاج سينمائي متزايد ينهض به التلفزيون ، رغم ان مثل هذا الانتاج نادر حتى الآن ، وسوف لايشمل الأفلام السينمائية التلفزيونية فحسب ، بل سيتجه التلفزيون شاء أم أبى ، نحو تسجيل العديد من برامجه ومسلسلاته سينمائياً . عندئذ سيضطر التلفزيون لاستخدام بلاتوهات واستديوهات المدينة السينمائية .

من جهة أخرى يمكن « للمدينة » اجتذاب اصحاب البرامج السينمائية والأفلام من الدول المجاورة الأخرى — التي تصنع أعمالها الآن في لبنان — لأن أسعارها ستكون حتماً أدنى من أسعار الشركات اللبنانية ، وخدماتها أشمل ومعداتها أكمل .

الخطة — بغير تواضع لامبرر له — تقضي اذن بأن تصبح دمشق لامجرد بلد عربي جديد يدخل ميدان الانتاج السينمائي بخطى صحيحة ومدروسة ، بل مركزاً ومنارة للعمل الجاد في خدمة الفيلم العربي الجيد .

هل هي مجرد تصورات متفائلة قد تخبيها المخترعات الحديثة في مجال التسجيل بآلات خفيفة للصورة والصوت معاً (بالفيديو النقال والفيديو كاسيت والاجهزة الالكترونية الأحدث) ؟ لا أعلم بالضبط ، لكن يظل من الثابت أن إفساح المجال للقطاع العام السينمائي لاتخاذ مواقع السيطرة بعُدده وأدواته وفنييه والنهوض بمسؤولياته كاملة في تنظيم الصناعة وحمايتها من الارتزاق غير المسؤول وتصحيح الاخطاء ، يمكن أن يجنّب السينما في قطرنا خطر الانزلاق الى مهاوٍ لايمكننا الآن تقدير نتائجها وأبعادها.

★ ★ ★

أرقام عن السينما في سورية

دراسة إحصائية

محيي الدين ماميش

يتميز الدور الذي تلعبه السينما في حياتنا العامة بايجابية قد لا يصل اليها دورها في حياة الشعوب المتقدمة والصناعية في الوقت الحاضر، فقد باتت السينما الى وقت قريب وقبل انتشار التلفزة المجال الوحيد للتسلية، والنافذة العريضة لاجتذاب الجماهير للاطلاع من خلالها على العالم الخارجي . ولئن كان النزاع سجالاً بين السينما والتلفزيون في بعض مناطق القطر ، فان الساحة خالية للسينما فقط في مناطق اخرى ، تلك التي لم يشملها البث التلفزيوني حتى الآن .

ونحن لسنا في هذا المقال بصدد وصف الدور الذي تلعبه السينما في حياتنا اليومية أو العامة ، ولا في مجال عقد مقارنات بين السينما وغيرها من الوسائل المشابهة . ولكننا سنحاول القاء بعض الضوء على الواقع السينمائي في القطر من خلال الرقم المجرد .. باعتبار ان الرقم هو الفيصل بين ايجابيات التطور أو سلبيات التراجع لأية ظاهرة .. مادية كانت أم معنوية .

يبلغ عدد دور السينما في القطر الآن ١٠٢ داراً يتركز حوالي ٤٨٪ منها في محافظتي دمشق وحلب والباقي تتوزعه المحافظات الاخرى بنسب متفاوتة . ان عدد دور السينما هذا لايمكن من الوقوف على ابعاد الواقع السينمائي في القطر ، حيث إن هذا العدد محكوم بعوامل عديدة ؛ اهمها قدرة هذه الدور على الاستيعاب ، أي عدد المقاعد التي تحويها كل منها ، كذلك المستوى الراهن لهذه الدور من الناحية الصحية والمعمارية والتقنية وغيرها . ومن جهة اخرى فان توزع دور السينما على محافظات القطر لم يأت بهذا الشكل الوارد في الجدول التالي إلا من خلال تفاعلات اقتصادية واجتماعية وبيئية في هذه المحافظات.

توزع دور السينما والمقاعد ومتوسط الحجم حسب المحافظات

المحافظة	عدد دور السينما	عدد المقاعد	متوسط الحجم (مقعد)
دمشق	٢٥	١٦٦٣٤	٦٦٥
حلب	٢٤	١٦٦٨٨	٦٩٥
حمص	٩	٤٩٧٢	٥٥٢
حماه	٨	٣٣١٠	٤١٣
طرطوس	٤	١٥٣٣	٣٨٣
اللاذقية	٨	٤٦٨١	٥٨٥
ادلب	٣	١٢١٩	٤٠٦
الرقة	٣	١٥٨٢	٥٢٧
دير الزور	٥	٢١٢٠	٤٢٤
الحسكة	٩	٣١٤٦	٣٤٩
السويداء	٣	١٦٧٤	٥٥٨
درعا	١	٣٩٧	٣٩٧
المجموع العام	١٠٢	٥٧٩٥٦	٥٦٨

قد تكون حددت عدد هذه الدور ، كما انها بالطبع تحدد عدد المشاهدين ، وفئاتهم العمرية والنوعية وحتى الاقتصادية. ويلاحظ من البيانات السابقة ان محافظة حلب قد استأثرت بالقسط الاكبر من عدد المقاعد السينمائية في القطر ، تقل عنها قليلاً محافظة دمشق حيث بلغت هذه النسبة فيها ٢٨٫٧٪ ، ويأتي في المرتبة الثالثة محافظة حمص حيث بلغت نسبة مقاعد دورها السينمائية ٨٫٦٪ . أما محافظة الحسكة فعلى الرغم من تساوي عدد الدور السينمائية فيها مع محافظة حمص فان نسبة المقاعد فيها لم يتجاوز ٤٫٥٪ من مجموع عدد المقاعد في القطر .

أما بالنسبة لمتوسط حجم الدار السينمائية ، فكما تدل البيانات السابقة يلاحظ ان محافظة حلب تأتي في المرتبة الأولى يليها محافظة دمشق . أما أقل متوسط فقد ظهر في بيانات محافظة طرطوس ، حيث بلغ متوسط استيعاب الدار السينمائية فيها ٣٨٣ مقعداً فقط . وفي محافظة درعا حيث لايوجد فيها الا دار سينمائية واحدة بلغ عدد مقاعدها ٢٩٧ مقعداً .

قد تكون الدلالات التي يمكن اكتشافها من البيانات السابقة أعمق ، اذا ماربطنا بين حجم هذه الدور السينمائية وعدد السكان في كل محافظة، واستخلصنا من ذلك مؤشراً يمكن من خلاله النفاذ ما أمكن الى الواقع السينمائي في القطر . ان نصيب مجموعة من السكان من المقاعد السينمائية هو المؤشر الذي يمكن اعتماده في هذا السبيل .

ان نظرة بسيطة للبيانات التالية ، توضح بأن محافظة حلب تحظى هنا أيضاً بنسبة متفوقة بالنسبة لغيرها من المحافظات . فلقد بلغ نصيب كل الف من السكان فيها ١٣ مقعداً في حين اشترك في المرتبة الثانية بعد حلب محافظتا اللاذقية والسويداء حيث بلغ نصيب كل الف نسمة من سكانهما ١٢ مقعداً . اما محافظة دمشق فقد ظهرت في المرتبة الثالثة .

ان هذه البيانات على بساطتها تؤكد حقيقة هامة ، وهي أن التفاوت الاجتماعي بمفهومه الواسع يحكم وبصورة طردية الاقبال على زيادة عدد الدور السينمائية بين المحافظات وكان لابد من دراسة موسعة لتحديد أو لقياس هذه العلاقة . وحبذا لو أن المؤسسة العامة للسينما نهضت باجراء دراسة احصائية ميدانية تغني هذا الموضوع الهام بالمؤشرات المعبرة .

مما تقدم يمكن الاستنتاج بان الواقع السينمائي في القطر ، من زاوية عدد وحجم

دور السينما يوحي بالتفاؤل على الرغم من الركود الملموس بالنسبة للانشاءات السينمائية فلقد اظهرت المقارنات ان واقع القطر العربي السوري يعتبر وسطاً بين الاقطار العربية الشقيقة فهو يأتي في المرتبة الرابعة بعد كل من لبنان (٣٢ مقعداً لكل الف من السكان) وليبيا (١٧ مقعداً) والجزائر (١٣ مقعداً) بينما بلغ نصيب كل ألف من السكان في القطر – كما هو واضح في الجدول رقم (٢) ٩ مقاعد .

جـــدول (٢)

نصيب كل الف نسمة من سكان محافظات القطر من المقاعد السينمائية

المحافظة	نصيب كل الف نسمة	المحافظة	نصيب كل الف نسمة
المجموع العام	٩	حلب	١٣
دمشق	١١	الرقة	٧
حمص	٩	دير الزور	٧
حماه	٧	الحسكة	٧
طرطوس	٥	السويداء	١٢
اللاذقية	١٢	درعا	٢
ادلب	٣		

أما إذا قارنا هذه المعطيات بما هي عليه الحال في الدول المتقدمة والصناعية فان واقع القطر يعد متدنياً ، حيث بلغ نصيب كل الف نسمة من المقاعد في بعض الدول المتقدمة كالتالي :

فرنسا	٤٩	مقعداً
هنغاريا	٦٠	»
بريطانيا	٢٨	»
الولايات المتحدة	٣٥	»
الاتحاد السوفيتي	٦٨	»

يلاحظ – على هامش هذه المقارنة – ازدهار الواقع السينمائي في الاقطار الاشتراكية عنه في الأقطار الرأسمالية ، وقد يكون السبب هو اعتماد البلدان الاشتراكية على السينما كوسيلة جماهيرية للتثقيف والتعليم والتدريب في آن واحد .

أن الأفلام السينمائية المعروضة في القطر والتي بلغ عددها حوالي عشرة آلاف منهم كان الجزء الأكبر منها مشترى (حوالي ٧٦٪) والباقي مستأجراً أو حصل عليه بعد دفع جزء من الثمن ، أما بالنسبة لتوزع هذه الأفلام بين المحافظات المختلفة فقد كان ايضاً بنسب متفاوتة حيث بلغ نصيب المحافظات كالتالي :

جدول رقم (٣)

توزع عدد الافلام السينمائية المعروضة في القطر حسب المحافظات

المحافظة	عدد الافلام
المجموع العام	١٠١١٦
دمشق	١٥٥٥
حمص	٨١٦
حماه	١٣٢١
طرطوس	٣٧٩
اللاذقية	٩١٧
ادلب	٣٤٥
حلب	١٥٠٨
الرقة	٤٧٥
دير الزور	٦٩٠
الحسكة	١٥٥٣
السويداء	٣٩٨
درعا	١٥٩

يتبين من الجدول رقم (٣) ان محافظتي دمشق والحسكة قد جاءتا في المقام الاول من حيث عدد الافلام المعروضة بينها ، حيث بلغت نسبة هذه الافلام حوالي ٣٠ ٪ من مجموع عدد الافلام المعروضة في القطر . تلاهما في المرتبة الثانية محافظة حلب فقد بلغت النسبة فيها ١٣،١٪ . وجاء في المرتبة الثالثة محافظة حماه

ان الامر الملفت للنظر هو ارتفاع نسبة الافلام السينمائية المعروضة في محافظة الحسكة على الرغم من عدد دور السينما فيها لم يتجاوز التسع دور فقط ، ولقد يكون

للظروف المحيطة بمحافظة الحسكة من الناحية الاجتماعية اثر في هذا الموضوع ، او ان السبب في ذلك النظام المحلي المتبع في هذه المحافظة بالنسبة لعرض الافلام السينمائية فيها، كذلك الحال بالنسبة لمحافظة حماه والتي اتت في المرتبة الثالثة رغما بان عدد صالات العرض السينمائي فيها ٨ صالات فقط .

ان هذا الموضوع يقودنا الى مدة عرض الافلام السينمائية في القطر . ان هـذه المدة تتفاوت ايضاً بين المحافظات المختلفة ، ويقع ذلك تحت تأثير جودة الافلام المعروضة بالدرجة الاولى . فبينما نجد ان ٧٥ ٪ من عدد الافلام المعروضة في مدينة دمشق كان لفترة تقل عن اسبوع نجد ان ٥٣٪ من الافلام المعروضة في محافظـة حلب كان لنفس الفترة . والجدول التالي يوضح ذلك بالنسبة لكافة محافظات القطر . اذ يـلاحظ انه في بعض محافظات القطر كانت غالبية الافلام ان لم يكن جميعها قد عرضت لفترة اقل من اسبوع فقط . ولا ندري هنا سبباً مباشراً لذلك الا المستوى الفني لتلك الافلام .

توزع عدد الافلام السينمائية المعروضة حسب مدة العرض

المحافظة	مجموع الافلام	اقل من اسبوع	اسبوع	اسبوعان	ثلاثة اسابيع فأكثر
المجموع العام	١٠١١٦	٦٣٠٥	٣٥٠٦	٢٥٤	٥١
دمشق	١٥٥٥	١١٧١	٢٦٣	٨٨	٣٣
حمص	٨١٦	٦٩٤	٧٠	٤٥	٧
حماه	١٣٢١	—	١٣٢١	—	—
طرطوس	٣٧٩	—	٣٧٩	—	—
اللاذقية	٩١٧	٨٨٣	٣٢	٢	—
ادلب	٣٤٥	٣٤٥	—	—	—
حلب	١٥٠٨	٨٨٢	٥٠٣	١١٢	١١
الرقة	٤٧٥	٤٧٥	—	—	—
دير الزور	٦٩٠	—	٦٨٦	٤	—
الحسكة	١٥٥٣	١٢٩٨	٢٥٢	٣	—
السويداء	٣٩٨	٣٩٨	—	—	—
درعا	١٥٩	١٥٩	—	—	—

وفي الختام ، نرجو ان يكون ماتقدم صورة بسيطة للواقع السينمائي في القطر ، مع الأمل الشديدبالتطورات المستمرة في هذا القطاع الهام في حياتنا الاقتصادية والاجتماعية. ونحن مع تفاؤلنا بالواقع السينمائي هذا ، نود ان تقوم الجهات المعنية بابحاث احصائية عميقة بهذا الصدد .

المصادر :

١ ـ المكتب المركزي للاحصاء ـ التقرير الاقتصادي لعام ١٩٧٠

٢ ـ المكتب المركزي للاحصاء ـ المجموعة الاحصائية لعام ١٩٧١

٣ ـ هيئة الأمم المتحدة ـ منشورات اليونيسكو .

اعتمدت هذه الدراسة على احصاء عام ١٩٧٠ ، واذا كان قد طرأ أي تغيير على الارقام الواردة في الدراسة ، فان الدلالات العامة لهذه الارقام لم تتغير .

★ ★ ★

نحو فيلم فني

في السينما العربية

الانتاج المشترك

نبيل رضا المهايني

١ ــ حول الفيلم الفني

قبل أن يسوقنا عنوان المقالة بعيداً لا بد أن نقول ان الفيلم الفني لا يتوقف على الانتاج المشترك أو على غير الانتاج المشترك . بل لا علاقة البتة بين قضية الابداع . في السينما وغير السينما ، وبين الطرق التمويلية . هذا من حيث إن العمل الابداعي يفرض طريقة تحقيقه وظهوره النور في اللحظة نفسها التي يتكون فيها داخل نفس الفنان . أي أن الابداع يجري في المجالين النظري والعملي . وهما أمران متصلان بطبيعة المرحلة التي يمر بها واقع ما . والفنان الحق هو الانسان الذي يفهم بالغريزة ، طبيعة مرحلته ، والا

فلن يكون فناناً ، أي أنه لن يبدع ولن يقدم أي جديد . في الجانبين النظري والعملي أيضاً ، وسيتمكن – على أبعد تقدير – من التقليد ، أو اجترار تقليد الآخرين ، وهذا ما يحدث أكثر الأحيان في السينما العربية وغير السينما العربية . أما الفنانون الأصلاء فقد تمكنوا في تاريخ السينما القصير ، وتاريخ الفنون الطويل ، من فرض الطرق التي تلائم أعمالهم ، والتي تساعد تلك الأعمال على مشاهد النور .

أما الجانب الثاني من المسألة فيتلخص في هذا السؤال ، ماذا يحدث اذا لم يلق ذلك العمل الفني – وهو بعدُ فكرة – تجاوباً من جانب الواقع الذي يطمح الى التعبير عن طبيعة مرحلته ؟ الجواب بسيط ، وهو أن ذلك العمل يبقى فكرة تنتظر التحقيق، أو بالاحرى – وهذا الأصح – تنتظر مزيداً من العزم يتولد من داخلها ويعمل على تجاوز المصاعب الموضوعية التي تبرز . وهناك احتمالات واسعة في أن تكون الظروف الموضوعية أقوى من عزم تلك الفكرة الفنية . لكن ، في هذه الحال ، يجب ألا ننسى أن الموت هو طبيعة المرحلة التي يمر فيها الواقع الذي ظهرت فيه تلك الفكرة . وما العمل مع واقع طبيعته هي الموت ؟ الأمر شبيه ببذرة حية تحت تربة عقيمة ، لاسماء تغيثها ولا أنهار ترويها ولا ندى يرطبها ، ان نبتت فهي بذرة صبار أو ما شابهه من نباتات تعبر في حد ذاتها عن طبيعة محيطها ، وان بقيت فستتعفن ، وعلى الأرجح ، ستموت أيضاً ، فرعاك الله يا تلك البذرة ، لو أن من رماك رماك في بستان . ورعاك الله يا تلك البذرة ، ربما كنت أنت أول بذرة في بستان .

لنرجع الآن الى السينما العربية . ولا جديد اذا قلنا انه لا اخراج فيها ولا انتاج . لابذرة اذن ولا أرض . تقليد في تقليد . أزهار اصطناعية في مزهرية مستوردة .

الطريق الوحيدةهي طريق الفيلم الفني ، الذي لايقع في احضان السينما التي اعتدناها (ولعله من الأفضل لنا ألا نهلل ونكبر كلما رأينا فيلماً ، فيه بعض الجديد في ظاهره ، لكن نظرة أعمق تكشف عن صدإ القديم والتقليدي فيه) ، بل يكتشف طريقاً جديدة خاصة به يتلمسها أول الأمر ليجدها في آخره . هذا من غير أن يقع في التجريبية ، أو في نزوات الهواة العقيمة . وأكرر : المهم أن تخلق الفكرة لأن طريقة تحقيق تلك الفكرة هي من جوانب الفكرة في حد ذاتها . أما النتيجة فهي رهن كلمة يقولها التاريخ ، وأنا لست من المتشائمين : « وقل اعملوا فسيرى الله عملكم ورسوله والمؤمنون » .

وهناك ثلاث قضايا مباشرة ، نرى أنها أساسية ويجب أن تثار كلما طرق موضوع تحقيق الفيلم الفني : هي قضية الاسلوب وقضية الموضوع وقضية التنفيذ .

ولعل قضية الاسلوب هي القضية الأهم في السينما العربية . ذلك أن النقص الأساسي هو نقص اسلوبي في هذه السينما . وعندما نقول اسلوب نقول كل شيء .

الاسلوب هو طريقة في الرؤية وطريقة في التعبير ، والطريقتان معدومتان في السينما العربية (لكل قاعدة شواذ بالطبع) . أما عن قضية الموضوع ، فهي الى حد بعيد ، نفس قضية الاسلوب . فالأصالة معدومة . ونكرر أن المهم هو أن يعبر الموضوع عن روح المرحلة التاريخية ويبرزها . والملاحظ أن السينما العربية – حتى عندما تظهر في بعض الأفلام أصالة ما – تجتر المواضيع المطروحة « في السوق » السياسية والفنية والأدبية .. الخ .. من غير أن تتطرق الى مواضيع أصيلة تعبر بالفعل عن الواقع . هناك بالطبع مقتضيات ذات طابع آني ، كأن تظهر افلام ذات اهداف « دعائية » وإعلامية وتوجيهية مباشرة . غير أن هذا يجب ألا ينعكس على مجرى التيار الفني . بل ان على هذا المجرى أن يفرض نفسه – من حيث طريقة الرؤية والمعالجة ، أي التعبير – على تلك الأفلام . مزيداً اذن من أفلام من نوع « المومياء » المصري تحمل السينما العربية – عن جدارة – الى المجال العالمي ، وكفى من الأفلام التي تلتهب لها الأكف حماساً خلال أسابيع ظهورها لتغرق في غياهب النسيان بعد .. قليل . أما عن قضية التنفيذ فالأمر لايتطلب كثيراً من التعقيدات . هناك كثير من الأفلام الرائعة التي حققت بواسطة « آريفلكس » مهترئة وأضواء معدودة وشريط مسروق من فضلات الأفلام المترفة وممثلين لايعلم إلا الله متى يتقاضون تعويضات عن أتعابهم . هذا مثال بالطبع . لأن هناك أفلاماً اخرى تحققت بمبالغ طائلة وبآلات تصوير فخمة و .. و .. وعدد الأفلام الأخيرة هذه – والحق يقال – اكثر ..

٢ – حول الانتاج

هناك في الاقطار العربية عدة نظم يستند اليها الانتاج السينمائي . غير أن أياً من تلك النظم لم يكتمل ولم ينضج بعد بشكل يدفع حقاً وبالفعل الى اغناء الجو الفني العام مما من شأنه مساعدة المواهب على التفتح . على أية حال ، تجربة القطاع العام مازالت في أول عهدها في جميع الاقطار العربية . لكن لابد من اغنائها وتعميقها باستمرار ،

والا فان السوس سينخر في جذوعها وأغصانها وسينتهي بها الأمر الى مصير بقية المؤسسات التي اسسها بعض المخلصين لتخلق وتبدع فانتهى بها الأمر لأن « تكفن » وتحنط ، ووقى الله مؤسسات السينما من هذا المصير . وهي المؤسسات الفنية الرائدة التي عليها أن تنشط الجو الفني الذي ينشط بدوره الجو الحضاري والاجتماعي و . . و . .

لا بد إذن من دراسة تجارب الدول التي تقدمت في مجال القطاع العام وفي علاقاته مع الخاص . لا بد من ايجاد نظم داخلية جديدة في هذه المؤسسات تختلف عن النظم الداخلية في بقية مؤسسات الدولة وتعمل على تشجيع الفنان ، وليس من الناحية المادية وحسب (وللأسف فان التشجيعات المادية — كما اظهرت تجربة بقية مؤسسات الدولة — لتنتهي الى شل الفنان وحجز آليات ابداعه ، فحذار : التشجيع المادي يجب أن يختلف عن صيغة « الصدقة » المشروعة ، ويجب أن يكون مرتبطاً بتشجيعات من نوع آخر). وأكبر تشجيع للفنان هو تركه يعمل ، فسح المجال أمامه وخلق الشروط المناسبة .

من ناحية أخرى ، لابد من طرح قضية التعاون بين الاقطار العربية سينمائياً بصورة جدية . يتكلمون كثيراً عن الوحدة العربية والتضامن العربي في المجال السياسي. لماذا لانخلق الشروط العملية التي تيسر من هذا كله ؟ الأمر في منتهى البساطة ، ولا يحتاج الا لشيء من العزم . انه الانتاج المشترك اذن ، لكن في هذا المثال ، على الصعيد العربي . فيا أيها المسؤولون عن السينما في البلدان العربية بعضاً من العزم ، ليس في الأمر صعوبات كما تتخيلون ، لأن العقبات تهوى ان لم نضع الكثير منها — نظريا — حتى قبل البدء في التفكير في المسألة . ولا تهمنا هنا نتائج المسألة السياسية (ومن يستطيع القول ان هذه النتائج ليست جيدة ؟) بل تهمنا نتائجها الفنية ، وهذا ماسنراه بعد قليل .

هناك أيضاً التعاون مع التلفزيونات (أي بين السينما العربية والتلفزيونات في مختلف الأقطار : اعطاء دفقة عزم جديدة لمبادرة لبنان عندما أوجد مركز التنسيق للسينما والتلفزيون) . خاصة وأن التقنية السينمائية في تقدم مستمر ولن تتمكن السينما التقليدية من اللحاق بها كلها (راجع النداء الذي وجهته من خلال مقابلتي مع ميكيل انجلو انطونيوني في عدد ٢٧ آذار من « الاسبوع العربي ») . وهذا أمر يستحق بحثاً

مستقلا . وان التنسيق وحسن التدبير يوفران أموالا طائلة وجهوداً كثيرة فضلا عما يتمخضان عنه من نتائج أفضل وأروع .

غير ان اتفاقيات سينمائية وسينمائية – تلفزيونية للانتاج السينمائي المشترك تعقد بين البلدان العربية لايمكن لها أن تقلل من ضرورة اتفاقيات للانتاج المشترك السينمائي على الصعيد الدولي . ونحمد الله أن كثيراً من الدول العربية مثل الجزائر وتونس والمغرب عقدت اتفاقيات كثيرة من هذا النوع . والاتفاقية الأخيرة من نوعها عقدت مؤخراً بين الاتحاد السوفياتي ومصر لانتاج أفلام مشتركة . ونأمل أن نرى سورية ولبنان وغيرها قريباً على هذه الطريق .

واذ كان الانتاج المشترك أصبح الآن ، حتى في أرقى البلدان سينمائياً ، الصيغة التي تتبع أكثر من غيرها في العمل السينمائي ، وبشكل نكاد لانرى معه فيلماً قوياً الاوهو ممول ومنفذ على هذه الطريقة ، فان الانتاج المشترك بين البلدان العربية وبلدان اوربا الشرقية والغربية له مقتضيات فكرية تفرضه . ذلك أنه الصيغة المثلى التي يمكنها أن تعبر عن التبادل الحضاري القائم الآن بين الشرق والغرب ، لتبرز من هذا التبادل وجوهه الايجابية التي يمكنها أن تؤدي الى نتائج ايجابية تنعكس – في حد ذاتها – على نفس عملية التبادل هذه لتهيا مضامين تكون في صالح الشرق ايضاً وبصورة آنية مباشرة ، أي ليست بعيدة وتاريخية . على أية حال هذا حديث قد لايقنع طرحه الا المهتمين بالشؤون الاجتماعية والتاريخية ، أما على الصعيد السينمائي المباشر فيكفينا أن نذكر بأهمية الاحتكاك مع السينماءات المتقدمة وما له من أثر على تطور الكوادر الفنية والتكنيكية لدينا . والكثير من عوامل تأخر هذه الكوادر لايعود بالطبع الى نقص في الاستعداد أو الخبرة بل يعود الى عدم الاطلاع المتواصل على كل تقدم يتم احرازه في مجال السينما والى عدم معرفة تجارب الآخرين المتعددة ، وكل هذا يؤدي – في السينما وفي غير السينما – الى تحجر أكيد يقع ضحيته السينمائيون انفسهم لأن أصابع الاتهام توجه أول ماتوجه اليهم ، بينما الذنب – في أكثره – يعود الى سوء تدبير وقصر نظر ، أو ، في احسن الاحوال ، الى وهن وضعف همة وقلة عزم وفترة في توتر الباطن .

ان الاحتكاك عن طريق الانتاج المشترك يسهل أيضاً من عملية اكتشاف الذات . أي من عملية الوصول الى اسلوب سينمائي ، الى مدرسة سينمائية تعبر بشكل كامل ومتكامل عن النظرة العربية الى الحياة ، اذا صح هذا التعبير « وكلما رأيت ملامح وجه عربي اصيل ، أي وجه انسان لم يخضع لتأثير تقاليد وتفكير الغربيين ، وكلما رأيت لقطة في احدى الافلام العربية لمثل هذا الانسان . كلما أحسست بضرورة الوصول الى فهم مختلف لطبيعة اللقطة ، لطبيعة المونتاج ، لطبيعة التصوير لـ .. لـ .. لطبيعة السينما لدينا » . أما كيف يسهّل الاحتكاك من الوصول الى الذات ؟ فهو أمر في منتهى البساطة . لأن الاحتكاك يساعدنا على التحرر من التقليد « الغبي » ، أو حتى من تقليد التقليد الذي نعيشه في حياتنا اليومية ، السينمائية والاجتماعية .. انه يساعدنا على معرفة طرق اخرى . والانسان الأصيل ينتهي دوماً عند نفسه .. بعد رحلة طويلة عبر الآخرين بالطبع . ولا يمكن لأحد أن يغفر ذنب الوقوف مكتوفي الأيدي الآن ، اذ تقدم صيغة الانتاج المشترك أفضل ماعندها على الصعيد العالمي . وان الكثير من أفلامنا التي كان بوسعها ان تكون رائعة فنياً سقطت لمجرد هنات تقنية . تتعلق بالاضاءة او بالصوت أو بالصورة واختيار تدرجاتها اللونية او .. او .. ولانتكلم بالطبع عن عدم اتقان في هذه النواحي بل عما هو أسوأ من عدم الاتقان ، أي عدم التعبير ، عدم اظهار نوايا المخرج بشكل ملائم ، عند وجود تلك النوايا . وان مخرجين عالميين مثل بازوليني وغيره مازالوا يذكرون حتى الآن فضل مصوري أولى أفلامهم الذين عملوا على ابراز مايريد المخرج التعبير عنه ضمن مجالهم . ونفس الشيء يقال عن بقية المجالات .

ومحاسن الانتاج المشترك لاتقتصر على هذا بالطبع . انها تساعد ، في المستقبل ، على ظهور سينما المؤلف لدينا . هذا الى جانب المحاسن التمويلية التي يعرفها الجميع والى جانب مايمكن لعمليات انتاج مشترك متكررة أن تحمله الى المحيط الاجتماعي لدينا من حركة ومن تشجيع الآخرين على تصوير أفلامهم الخاصة لدينا مما يحرك بدوره الحياة اكثر فأكثر . والمخرج السوري خالد حمادة يذكر معي كيف تحركت حلب بكاملها ، وكيف تغيرت حياة الجبول وانقلبت رأساً على عقب عندما وصلت فرقة بازوليني السينمائية لتصوير جانب من فيلم ميديا في المنطقة ، مع ان مدة التصوير كانت تقارب الاسبوع وحسب . الانتاج المشترك اذن يساعد على احياء كثير من النواحي — وتهمنا الان السينما بالدرجة الاولى — وعلى تنشيط الجهاز الاداري — الانتاجي لدينا . فلماذا

التردد؟ ماهي حجج دعاة تكتيف الاذرع ؟ ان هذه الفترة هي فترة الانتاج المشترك وهو الان الطريق الاجبارية التي على السينما الجادة (خاصة وان السينما الجادة تصبح دائماً اكثر كلفة ، وبشكل لايمكن معه تحمل النفقات ..) ان تسلكها . هذا ان لم نذكر ان الانتاج المشترك بالنسبة للسينما العربية هو الطريقة المثلى لايصال منتجاتها الى السوق العالمية ، أو على الأقل لحمل كوادرها الى شاشات العالم . واسم الجزائر وفنييها يذكره الكثيرون في أفلام حققت نجاحاً هائلا على الصعيد الدولي . واسم مصر مازال في فيلم قبسلم روسيلليني حول « معركة البقاء » . ونأمل ألا تبقى هذه مجرد خطوات منعزلة في تاريخ السينما العربية ، بل أن تكون فاتحة طريق عريضة ستنشق رغم وعورة البـــدء وتردد المترددين ولامبالاة الفاترين .

* * *

تكوين الجمهور

حسن حلبوني

لاشك بأن اكتشاف السينما كان تتويجاً لعملية جهد دائب استمرت بضع عقود من القرن التاسع عشر . حيث انتهت جهود الأخوة لوميير الى اجراء أول عرض سينمائي في ٢٢ شباط عام ١٨٩٥ . وفي ٢٨ كانون الأول من نفس العام جرى أول عرض سينمائي أمام الجمهور . وبذلك وضع حجر الأساس لبناء فن كانت كل معطيات العصر تؤهله ليحتل المكانة الأولى بين سائر الفنون باعتباره محصلة كافة الفنون الرئيسية .

ولقد كانت الفترة التاريخية التي ظهرت فيها السينما الى الوجود من أهم وأدق الفترات في تاريخ البشرية. ففيها بلغت الثورة الصناعية أوجها وتبع ذلك آلياً نمو القوميات في أوروبا وانتشار نظام الاستعمار حتى انقسم العالم الى بلدان مستعمرة وبلدان مستعمرة. وهذا بطبيعة الحال طرح على الفكر البشري قضايا اجتماعية وسياسية جديدة وجدت تعبيراً عنها في بداية عملية الثورة الاجتماعية العالمية .

لقد ظهرت السينما الى الوجود في أوروبا في جو من الرخاء والازدهار الفني والحضاري فالصالونات والمقاهي تعج بالادباء والفنانين. والمطابع تقذف الى الأيدي بملايين النسخ من الكتب الادبية والفكرية . والمسرح لا زال يعتبر الفن الدرامي الاعظم . وتنتشر دور الأوبرا والباليه وقاعات الموسيقى في كافة البلدان الأوربية لتشكل نظام المتعة الدسمة والجدية . أن كل هذا لم يمنع أن تقابل السينما عند ظهورها بكثير من الدهشة والعجب، سواء في ذلك لمن اخترعوها أو للجمهور الذي يشاهدها . فقد كانت بمثابة فتح جديد لم تعرف له البشرية مثيلاً من قبل . وكان يظن أن المشهد ليس من صنع البشر وإنما هو عمل شيطاني غريب. وكان مجرد رؤية وجوه انسانية تتحرك أمام أصحابها يثير في النفس أعمق مشاعر الفرح المؤثر .

على أن الجمهور الاوروبي سرعان ما تلاءم مع هذا الاختراع الجديد وبدأ يتعامل معه دون الوقوع تحت تأثير سحر الاختراع العجيب. وطالما أن هذا الاختراع لم يتطور بعد ويعزي المستثمرين فقد بقيت الأفلام الاولى اخبارية تسجيلية تعنى بحفلات السباق ومناظر الحروب والأسفار وخروج العمال من المصانع واطفاء الحرائق وتصوير بعض الحرف اليدوية الطريفة. واستطاع هذا الفن أن يفرض احترامه على مختلف الطبقات لأن النظرة اليه لم تكن ممكنة الا على اساس أنه فن جديد يضاف الى قائمة الفنون الأخرى .

وتأتي العروض الأولى في بلادنا متخلفة بضع سنوات عنها في أوروبا . فقد عرفت سورية أول عرض سينمائي في مدينة حلب عام ١٩٠٨ على يد جماعة من الأتراك . كما جرى أول عرض سينمائي في مدينة دمشق عام ١٩١٢ . وان نظرة متفحصة على تلك الحقبة من تاريخنا تعكس لنا حقيقة مرة وهي أن بلادنا كانت تفتقر الى وجود مسرح بمعنى الكلمة . ناهيك عن الفنون العالمية الاخرى كالأوبرا والباليه والموسيقى . فضلاً عن ندرة الكتب المطبوعة والتي كان احتيازها يقتصر على النخبة المثقفة التي لا تشكل رقماً في مجموع الشعب .

لقد دخلت السينما الى بلادنا في وقت كانت فيه المقاهي والملاهي والاراجوزات والتخت العربي هي وسائل التسلية الرسمية والشعبية

المسيطرة . وكان تأثير العقيدة قوياً لدرجة أن التصوير بحد ذاته كان يعتبر بدعة وخروجاً على الدين . ومن الطبيعي أن السينما التي تجسد لنا العالم والانسان وقد ثبت فيه الروح كانت مثار نقد وامتعاض من قبل فئة لايستهان بها من الشعب . إلا أن سحر هذا الفن الذي سبق أن خلب لب الأوروبيين الذين اخترعوه فعل فعله في عقول الجمهور العربي وفرض نفسه بالرغم من الاحتجاج والنقد .

واذا كان الجو الثقافي والفني المسيطر في أوروبا مهيئاً لتقبل السينما كفن في عداد قائمة الفنون الأخرى. فان الجو العربي المترع بحكايا عنتر وأبي زيد الهلالي والزير سالم لم يستطع أن يصنف السينما تصنيفاً فنياً كما تستحق . وانقسم الجمهور بين مستنكر للسينما يرى فيها خروجاً على الدين والمعتقدات وعرض مالا يجب عرضه، ومحبذ يرى فيها نوعاً من السحر والخداع الفنان . مما جعل عامة الشعب يطلقون على الحيل والأحابيل تعبير (بواب سيا) أي حيل سينما . وهكذا صنفت السينما لدى دخولها الى بلادنا في عداد وسائل الترفيه والتسلية من الدرجة الدنيا التي يرتادها الشباب المأخوذ بمظاهر الحياة الافرنجية .

وفي سورية كما في الوطن العربي تركزت دور العرض السينمائي في العاصمة وفي المدن الكبيرة . وبسبب من العزلة الكبرى للريف الناتجة عن الفروق الكبيرة في الوضع الاقتصادي والاجتماعي والادارة السياسية ، وبسبب من تخلف وسائط النقل في تلك الفترة . فقد انحصر جمهور السينما بأهل المدن . وبقي جمهور الريف بمنأى عن هذا الفن بخيره وشره . وقد تطورت دور السينما منذ ذلك التاريخ وحتى اليوم كماً وكيفاً حتى اصبحت على الشكل التالي :

المحافظات	درجة التصنيف: ممتازة	أولى	ثانية	ثالثة	رابعة	المجموع	عدد المقاعد
دمشق	١	١٠	٦	٦	٢	٢٥	١٦٦٣٤
حمص	—	٣	٢	٤	—	٩	٤٩٧٣
حماه	—	١	١	٢	٤	٨	٣٣١٠
طرطوس	—	—	٤	—	—	٤	١٥٣٣
اللاذقية	—	٢	٤	١	١	٨	٤٦٨١
ادلب	—	—	—	١	٢	٣	١٢١٩
حلب	١	٦	٣	٣	١١	٢٤	١٦٦٨٨
الرقة	—	٣	—	—	—	٣	١٥٨٢
دير الزور	—	—	٣	٢	—	٥	٢١٢٠
الحسكة	—	١	٣	٤	١	٩	٣١٤٦
السويداء	—	—	١	٢	—	٣	١٦٧٤
درعا	—	—	—	—	١	١	٣٩٧
المجموع	٢	٢٦	٢٧	٢٥	٢٢	١٠٢	٥٧٩٥٦

وتتمركز كافة دور السينما هذه في قلب المدن باستثناء عدد يسير منهـا لايتجاوز أصابع اليد موجود في بعض مراكز الأقضية والنواحي الكبيرة . وصحيح أن عدد دور العرض قـد تطور وازداد في السنوات الأخيرة . ولكن ليس بنسبة ازدياد دور اللهو والتسليـة الأخرى كالمقـاهي والملاهي . وليس بالسهل المقارنة بـين دور السينما والمقاهي . فعدد الأخيرة مخيف فعلاً .

إن عـدد مقاعد دور السينما في القطر العربي الســوري يبلغ ٥٧٩٥٦ مقعداً . وإذا فرضنا أن هذه المقاعد تمتلىء بالشاهدين مرتين يومياً ، وهذا رقم معقول ، فان عدد مشاهدي الأفلام يوميـاً يبلغ ١١٥٩١٢ متفرجاً. وهذا رقم بسيط إذا قيس بالنسبة الى عدد سكان القطر البالغ ستـة ملايين نسمة . ولكن الصورة تتغير عندما نعرف ان هذا الرقم هو من سكان وقاطني المدن فقط .

وكما قلنا سابقاً فان السينما في بلادنا لم تصنف إلا في عداد وسائل اللهو والتسلية . وهذا ترك المجال مفتوحاً للافلام المعروضة لتمارس تأثيرها الفعال والنشيط على الجمهور السينمائي . وبالرغم من أن الافلام الاولى في بدء السينما لم تكن موجهة الى حـد ما ، فان مجرد قيام هذه الأفلام بنقل نمط معين من الحياة والسلوكية والمفاهيم الأوروبيـة والأميركية الى مشاهدينا الذين هم حصراً من سكان المدن ، ساهم بشكل فعال في تبني لا إرادي لنمط حيـاة وسلوكية ومفاهيم الشعوب الأوروبية والأميركية بشكل فـج وسطحي .

إن ظروف الانتشار الرأسمالي والسيطرة الاستعمارية التي واكبت ظهور السينما دفعت جهابذة الفكر الرأسمالي الاستعماري الى تبني السينما كوسيلة اعلام وتوجيه غير مباشر ، بالغة التأثير والنفاذ في الجماهـير العريضة المفتقرة الى سلاح ايديولوجي فعال قادر على كشف هذا الهجوم الايديولوجي والتصدي له . ولما كانت طبيعة الاستغلال واحدة فقد تساوى الهجوم الايديولوجي هذا على شعوب الرأسماليات والشعوب الأخرى المستعمرة . وباعتبار ان سكان المدن في البلدان النامية هم بطبيعة الحال وفي اكثريتهم من البرجوازية الصغيرة والعمال . فانه يمكننا ان ندرك مدى التخريب الايديولوجي الذي مارسته الامبريالية عن طريق السينما . ولعل السينما هي الوسيلة الوحيدة القادرة على اقناع شعب مكافح مثل شعبنا بحق الغزاة الاميركيين في ابادة الهنود الحمر المستضعفين وفي تعبئة جماهيرنا ضد الشعوب الاخرى المكافحة في الصين وكوريا وفيتنام وأفريقيا وغيرها .

ولم يكن بالمستطاع الاستمرار في التغاضي

عن التخريب الفكري والايديولوجي الذي تمارسه العروض السينمائية المنتقاة خصيصاً وبشكل ذكي لتكوين جمهور ساذج ، بعيد عن مشاكله الحقيقية ، سواء منها الوطنية أو القومية او الاجتماعية . جمهور مرتبط فكريا بالذهنية الرأسمالية التي تعتبر السينما مثلها مثل كافة الفنون الاخرى لاعلاقة لها بالسياسة . بالرغم من ممارستها السياسية المقنعة على هذا الجمهور الأعزل فكريا وايديولوجياً . وقد بدأت حركة المقاومة لهذا التيار في مطلع الستينات واستمرت في النمو والتطور حتى غدت عاملاً مؤثراً في الحياة السينمائية . وباتت تطرح على بساط البحث ، قضية الوظيفة الايديولوجية للسينما باعتبارها أخطر وأشمل الفنون قاطبة في عصرنا الراهن ، خاصة وان كل الدلائل تشير إلى انها ستكون الفن الأكثر اعتباراً وشيوعاً في المستقبل .

قلنا ان الجمهور السينمائي في بلادنا هو حصراً من أهالي المدن ، وهؤلاء يشكلون نسبة كبيرة من تعداد السكان . ان التركيبة الطبقية لسكان المدن في سورية تظهر ان الغالبية العظمى منهم هم من عمال المصانع والحرفيين الصغار والبورجوازية الصغيرة ، وهذه هي الطبقات التي تضطلع بمهمة التغيير الثوري للبنية الاجتماعية . وان التكوين الفكري والايديولوجي لهذه الطبقات يلعب دوراً خطيراً في عملية التحول الاجتماعي والسياسي . وبالمقابل فان الفلاحين في الريف هم الحليف الطبقي صاحب المصلحة في التحول الثوري للمجتمع . ولابد من ايجاد كافة الوسائل الممكنة للوصول اليهم . ولعل السينما هي أكثر الوسائل أهمية ونفوذاً في الوقت الراهن .

مما تقدم يمكننا أن نصنف الجمهور السينمائي في بلادنا على الشكل التالي :

— جمهور مدمن على السينما
— جمهور يرتاد السينما أحياناً
— جمهور متفهم للسينما ودورها
— جمهور لايعرف السينما

وان التخطيط لسياسة سينمائية ملتزمة بقضايا الجماهير مرتبطة بارادتها في احداث تغيير ثوري حقيقي في البنية الاجتماعية لابد أن يأخذ بعين الاعتبار هذا الواقع الجماهيري السينمائي . ويضع الخطط لتحويله الى جمهور مرتبط بالسينما النضالية المعبرة عن مشاكله وقضاياه .

ونحن نرى أن هذه السياسة يمكن ان تسير في الاتجاهات التالية :

١ — ربط الجمهور المدمن سينمائياً بسينما نضالية عن طريق احداث تغيير ثوري تدريجي في نوعية العروض .

٢ — تقوية الحوافز لجلب الجمهور الذي يرتاد السينما أحياناً وتحويله الى جمهور مدمن سينمائياً وذلك بدراسة القضايا السينمائية

التي تثير اهتمامه ومعالجتها بشكل علمي متدرج وتخفيض سعر الدخول الى دور السينما .

٣ – تغطية المناطق الريفية واماكن التجمعات العمالية بشبكة واسعة من الصالات الصغيرة القليلة التكاليف بحيث تصل السينما الى أصغر وأنأى قرية في الريف السوري والاحياء الشعبية .

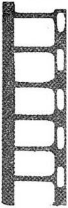
٤ – التوسع في انشاء ودعم النوادي السينمائية واحداث تغيير في بنيتها بهدف استيعاب الجمهور المتفهم للسينما ودورها الثقافي والايديولوجي في عملية التحويل الاجتماعي ودفع هذا الجمهور نحو الالتزام بالسينما النضالية الجادة .

ان الهدف النهائي للعروض السينمائية هو تكوين جمهور مرتبط بواقعه الاجتماعي والقومي متفهم لحركة المجتمع ومدرك لدوره في هذه الحركة . جمهور ملتزم بقضايا النضال التحرري والاجتماعي . ان السينما كسلاح ايديولوجي لم تعد سلاحاً ذا حدين في أيدي الامبريالية ، وماعلينا الا ان نأخذ هذا السلاح بأيدينا لنتبين مقدار فعاليته وتأثيره في دعم الايديولوجية الثورية ودحض الفكر الرجعي المتخلف .

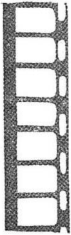
والى اولئك الذين يصرون على اعتبار السينما وسيلة للهو والتسلية يجب ان تبقى في أيدي التجار نوجه هذا السؤال :

بماذا تختلف السينما عن الاذاعة والتلفزيون والصحافة ووسائل الاعلام والتربية الجماهيرية الاخرى ؟

ونستطيع ان نجيب فورا ودون تردد ، بتأثيرها الفائق واللامتناهي على الجماهير . هذا التأثير الذي يبز كافة الوسائل الاخرى ،



النوادي السينمائية وأهميتها



الدكتور
سلمان قطاية

كان الفن السينمائي في مطلع القرن في بدايته متردداً متعثراً بين تجارب الأخوة لوميير الواقعية ، وأعمال ميليس الخيالية . وكان المسرح في كلتا الحالتين ذا تأثير كبير والسبب أن المسرح في ذلك الحين كان في أوجه ، بعد ظهور عدد من رجالاته الكبار أمثال :

جريبج الانكليزي ، آبيا السويسري ، بيتوييف الروسي الأصل ، ولوي جوفيه ، وشارل دولان ، وجاستون باتي ، ولونيه بو ، وجيميه ، وأنطوان ... وكلهم فرنسيون .

كان المسرح في مختلف أنواعه قد انتشر وازدهر ، الا أن الفن الحقيقي بدأ يضيع في زحمة التفاهات التي كانت تعرض في « الموزيك – هول » ومسارح الشوارع الكبرى ، الى جانب المسرحيات ذات الصبغة الميلو درامية الفارغة من المعنى .

عندئذ تنادى كبار المخرجين واجتمعوا وقرروا أن تكون أعمالهم ضد الفكر التجاري في الفن وأن يكون هدف الفن المسرحي هو الكشف وتوثيق الروابط الانسانية بين البشر بدل التسلية . واعتبروا أن العمل المسرحي نوع من الأعمال المقدسة وليس مهنة ، وأنهم يحتقرون النجاح المادي والألاعيب التجارية . لذا فهم يفضلون الفقر الاختياري ، ويعرف هذا الاتفاق بالميثاق الرباعي .. لأن من وقعه كانوا أربعة فقط وهم : لوي جوفيه ، في مسرح الكوميدي وشارل دولان في مسرحه ، وجاستون باتي في مسرح مونبارناس ، وجورج ولودميلا وبيتوييف في مسرحهما وكان ذلك عام ١٩٢٣ في باريس .

الا أن التزييف والروح التجارية ، لم تقتصر على المسرح ، بل طغت على السينما ، اذ تبين لكبار الرأسماليين أن السينما تجارة رابحة .

عندئذ قام السيد أرمان تليه وكرس صالة عرض صغيرة في شارع الأرسولين في قلب الحي اللاتيني في باريس ، لعرض أفلام ذات الصبغة الفنية العالمية ، وذلك بعد فترة قصيرة من الميثاق الرباعي المسرحي وفي منتصف الثلاثينيات .

وظلت هذه الصالة ولوحدها فترة طويلة، المعقل الوحيد للفن السينمائي الجيد ، حتى استطاعت أن تكون جمهوراً خاصاً بها .

وأمام نجاح هذه التجربة ، وضع مرسوم عام ١٩٥٧ وقدم لوزير الدولة المكلف بالشؤون الثقافية أندريه مالرو : لدعم وتنظيم ونشر صالات الفن والتجربة . فقبله شريطة أن لاتدفع الدولة أي منح او معونة لهذه الصالات التي كانت تتعرض لخسارات مادية .

وعندما اقتنعت الدولة الفرنسية بفائدة هذه الصالات ، تبنتها ووفرت لها مساعدات مالية هامة . اذ وجدت أن لهذه الصالات دوراً هاماً لابراز الثقافة السينمائية وخلق جمهور جديد أكثر وعياً يمكنه تقبل الأعمال الفنية الرائعة والأصيلة .

وفرنسا تأتي في الدرجة الأولى من بين دول العالم بعدد صالات الفن والتجربة ، إذ تدل الاحصائيات أن عددها في مطلع عام ١٩٧١ قد بلغ ٣٨٤ .

وفي مقابل صعاب البداية، نجد سهولة انتشار هذه الصالات في السنين الأخيرة وهكذا :

ففي عام (١٩٦٢) لم يكن في باريس سوى ٢٧ صالة .

وفي عـام (١٩٧٠) أصبح عددهـا ٦٠ صالة .

أما في ضواحي باريس فلقد كان عددها صالتان فقط واصبح العدد اليوم الى مئـة صـالة .

أما في باقي المدن الفرنسية فقد ارتفع العدد من ٢٤ صالة الى مئتين .

ولقد نظمت هذه الصالات في جمعية تدعى الجمعيـة الفرنسية لسينمات الفن والتجربـة يرأسها السيد جان ليسكو .

كذلك فقد أسست جمعية عالمية لسينما الفن والتجربة تضم عشرين دولة فيها ٥٠٠ صالة .

وقد اشترطت الجمعية أن تتمتع الافلام المعروضة في هذا الدور بالصفات التالية :

١ — أن تكون أفلاماً ذات قيمة فنية لم تعرف لدى الجمهور الكبير النجاح الكافي .

٢ — أفلام تصور الحياة في بلدان لا توزع أفلامها بشكل كاف .

٣ — أفلام تعبر عن تجارب أو عن ابحاث في مجال التعبير السينمائي .

٤ — أفلام قصيرة تعمل على اعطاء نفس وروح جديدين للعرض السينمائي .

أما بالنسبة للبلاد العربية، وخاصة قطرنا، فقد كانت الأفلام التجارية هي المسيطرة دوماً كالأفلام الهندية ، والأميركية ، والعربيـة بشكل خاص .

لقد كانت هذه ولا تزال ، بكل أسف ، تعتمد على قصص تافهـة ، واحداث معروفة . وكان تأثيرها لا يتجاوز تأثير جرعة من أفيون أو حشيش .

فمعظم هذه الأفلام يقوم على قصص حب مراهقة، تجري في قصور فخمة ذات حدائق غناء ، وفتاة جميلة تشكو من حبيب هاجر لئيم .. ثم تنتهي القصة بنهاية سعيدة مفرحة .

وحسب حادثة التقمص النفسانية فكان المتفرج، بشكل لاشعوري ، يتقمص شخصية البطل ، فيصول ويجول في تلك القصور والحدائق وهو المعدم الفقير ، ويقبل الفتيات الساحرات ، وهو لا يعرف منهن إلا الصور والخيال ، ويحارب الطواغيت والجبـابرة فينتصر وهو الجبان من أن يجابه شرطياً . . . ثم يصحو بعد الفيلم على حياته القاسية . شأنه تماماً شأن من يتناول جرعة حشيش فيروح في عالم الخيال يحقق رغباته ، عندئذ تقتـل فيه هذه الأفلام كل امكانية حقيقية واقعية في الثورة على مجتمعه وتقاليده ونظمه ، ومع الايام تصبح هـذه الافلام ، أو بالاصح اصبحت حاجة ملحة لا يمكن الاستغناء عنها، وأصبح المتفرج العـربي « مدمنـاً » بالمعنى المرضي ، فان تجرأ أحد وعوض عليه مواضيع مخالفة حاد عنها ، أو قدم وجوهاً جديدة أعرض عنها وهكذا . . .

بـل ان المنتجين الاوروبيين اصبحوا

«يفبر كون» افلاماً خاصة بالشعوب المتخلفة لاتعرض في صالاتهم .. فعندما يقوم منتج بتمويل فيلم في تاريخي مثلاً ، نراه ينتج في آن واحد اربعة او خمسة ..

أفلام سخيفة تجارية تافهة في الديكور نفسه والملابس نفسها انما مع ممثلين نكرات وممثلات رخيصات هذه الافلام معدة « للتصدير » والاستهلاك من قبل المتخلفين وفي رأس القائمة: الدول العربية ..؟؟

وبدأ تجار الافلام العرب بالمساهمة في تربية هذا الحس والتفنن في استيرادهذا النوع من الافلام حتى من الهند .. وأصبح جمهورنا يعرف دارا مندارا وشامي كابور معرفته بعماد حمدي وهند رستم .. ولكنه ظل يجهل فيلليني مثلاً أو بيرجمان أو لوزي .. وأضحت معرفة هذه الاسماء خاصة بالنخبة المثقفة التي شاءت لها الظروف ان تحضر هذه الافلام في اوروبا او لبنان ولكن ما أن استقرت في قطرنا حتى سقطت في جب مظلم سحيق من الجهل والتفاهة ..

رغم أن هذا لم يمنع بعضاً من مستوردي الافلام من احضار افلام فنية ، كروميو وجولييت لزيفيرلي ، وساعة الذئب لبيرجمان ، والقضية لاورسون ويلز .. واقامة بعض المهرجانات كمهرجان الافلام الفرنسية عام ١٩٦٦ .

وبامكاننا القول بأن هذا الوضع موجود في معظم البلدان العربية مع فروق بسيطة من بلد الى آخر .

وربما بسبب وجود المستوطنين الاجانب كان المغرب العربي الكبير سباقاً في تأسيس النوادي السينمائية . وهكذا ففي المغرب الأقصى ثلاث نوادي في فاس والرباط والدار البيضاء .. وفي الجزائر سينما الشعب تقدم زاداً ثقافياً ممتازاً ، اما نادي تونس فهو مشهور بقدمه وتقدمه وتأثيره على الذوق السينمائي عامة .

وفي مصر ناد في القاهرة وآخر في الجيزة.

بينما يقوم بعبء نشر الثقافة السينمائية في لبنان ثلاث نواد ، في بيروت (أسس عام ١٩٥٧) وطرابلس وزحلة الى جانب سينما كليانصو « دار فن وتجربة » والمركز القومي للسينما ومركز التنسيق السينمائي .

أما في القطر العربي السوري فقد قامت أولى المحاولات عام ١٩٥٢ بفضل الدكتور نجيب حداد ثم بجهود الدكتور رفيق الصبان ولكنها كانت محاولات فردية متعثرة عانت من صعوبات كثيرة .. الا انها لفتت الأنظار الى أهمية النوادي .

وأمام الوضع الثقافي السينمائي المتردي كان ولا بد للدولة أن تتدخل للامساك بزمام الأمور ومحاولة توجيهها الوجهة الصحيحة ، فكان مرسوم حصر الاستيراد بالمؤسسة العامة للسينما التي ظهرت مع الأيام مؤسسة

ذات مهمة ثقافية كبيرة تزداد أهمية يوماً بعد يوم .

فأسست صالات الكندي في مركز كل محافظة وراحت تمدها بالأفلام الجيدة ، بالاضافة الى اقامة المهرجانات . وأخذت نادي دمشق بيدها وأناطت بالأستاذ بدر الدين عرودكي مهمة تنظيمه والاشراف عليه ، مع تقديم كل دعم ممكن .

وهكذا فعلت في حلب فتأسس لأول مرة نادي سينمائي فيها عام ١٩٧١ .

وبدأ الناديان بتقديم عروض خاصة واستقطاب الجمهور حول الأفلام الفنية العالمية .

ولئن كانت دمشق قد عرفت محاولات سابقة فان حلب ظلت حقلاً بكراً حتى افتتاح النادي فيها بفضل المؤسسة ، لذا لم يفهم الجمهور في البداية معنى نادي السينما ، فكانت تطرح الاسئلة باستمرار للاستفهام عن هدفه ووجوه نشاطه . ورغم التصاريح المدلاة في الصحف والاذاعة ، فقد ظل الخطأ مستمراً ، وظهر واضحاً في الحفلة الثانية ، وكان الفيلم ، أبواب الليل للمخرج الفرنسي ، مارسيل كارنيه (قياس ١٦ مم) ، إذ هجم الجمهور على الصالة هجوماً لم يسبق له مثيل قطعاً ، وامتلأت الصالة واضطر المدير أمام الالحاح والرجاء الى وضع كراس اضافية بين المقاعد ، وغصت الصالة بأكثر من الف ومئتي متفرج ..

ولكن ما إن مضى على بداية الفيلم بضع دقائق حتى بدأ الهرج والمرج ، وتعالى الصراخ والصفير ، واستمرت الحال على هذا المنوال طيلة الساعتين التي دام خلالها عرض الفيلم .

ذلك لأن معظم الحاضرين وهم ليسوا اعضاء (بلغ عدد الحاضرين من الأعضاء في تلك الحفلة ٢٨٤) ، كانوا ينتظرون دوماً أشياء اخرى من عرض خاص لفيلم يدعى أبواب الليل ويجرى في باريس ..؟؟.

ورغم توفر الافلام فقد قررت الادارة عرض فيلم فرنسي (رصيف الصاغة) قياس ١٦ مم ايضاً ، فانحسرت موجة الفضوليين وحضر الحفلة ٢٧١ عضواً في جو هادىء كنسي .

ومع الايام ظهرت اهداف النادي واضحة جلية للعيان ، وشيئاً فشيئاً تكون جمهور خاص به .

وتبين أن الصعوبة الكبرى في متابعة الأفلام عائدة الى فقدان أرضية ثقافية أجنبية لدى الكثيرين ، الشيء الذي كان يعيق محبي السينما من الاستمرار في مواصلة نشاط النادي .

فاذا كان عدد الأعضاء ألف عضو ، وسكان مدينة حلب ثمانمئة ألف نسمة ، معنى ذلك أن النسبة هي $\frac{1}{800}$ وهي طبعاً ضعيفة ، وتصبح أقل فيما اذا أخذنا النسبة

الوسطية لعدد الأعضاء الذين يحضرون الحفلات وهي ٢٥٠ ، فتكون النسبة ٠٢٥/٨٠٠ ولكنها جيدة كبداية .

ولدراسة ذوق الجمهور ، عمدت الادارة الى توزيع بطاقات استفتاء يسجل العضو رأيه فيها بعد كل حفلة .

ولقد تبين من دراستها ومن وسائل أخرى ان الجمهور مؤلف من عدة فئات :

١ - **فئة أولى**: وهي نواة دائمة الحضور مؤلفة من النخبة المثقفة ثقافة أجنبية ، ومن الطلاب الجامعيين وخاصة طلاب كلية الآداب قسم اللغة الفرنسية والانكليزية ، وبعض الهواة الآخرين وعددهم يقارب المئتين .

٢ - فئة ثانية : لايهمها الا بعض الأفلام ، وتجتذبها جنسية الفيلم ، أو اسم المخرج .

ولوحظ تطور مشهود : كانت الأفلام الفرنسية في البداية تشد اليها جمهوراً كبيراً ، لان الثقافة الفرنسية واسعة الانتشار نسبياً في حلب ؛ بينما كانت أفلام الدول الاشتراكية بشكل خاص لاتحظى بالاقبال . وهكذا ففي بداية عام ١٩٧١ حضر فيلم « كالكوتا » الفرنسي لوي مال ٣٤٩ عضواً ، بينما لم يحضر « الكسندر نيفسكي » السوفياتي سوى ٢١٥ .

ولكن سرعان ما انقلب الأمر الى قفز عدد حضور الأفلام البولونية مثلاً الى مرتبة عالية بينما هبط عدد حضور الأفلام الفرنسية (من جملة الأسباب أيضاً انها من قياس ١٦ مم) فقد حضر فيلم « الأم جان الملائكة » للمخرج البولوني كافالير وفيتش ٢٩١ ، بينما لم يحضر فيلم « العام الماضي في مارينباد » سوى ٧٧ عضواً .

كذلك : فعندما زار بازوليني حلب عام ١٩٦٩ لتصوير فيلمه « ميديا » لم يحتفل به أحد . ولكنه عندما زار دمشق في شتاء عام ١٩٧٢ ولم يحضر الى حلب ، احتج الكثيرون وعندما عرض فيلم « حظيرة الخنازير » حضره ٣٩٥ عضواً .

٣ - فئة ثالثة : مترددة تحضر العروض بشكل متقطع فتارة ترضى وتارة أخرى تسخط وتنقطع .

* * *

ولكن رغم كل هذه البوادر المشجعة فلا يزال الطريق طويلاً وشائكاً ، ولاتزال آثار الأفلام التافهة مغروسة في النفوس يزيد منها عرض هذا النوع من الافلام في التلفزيون . فقد اضطرت ادارة النادي مرة الى عرض فيلم أمريكي اسمه « صباح الخير ياسيدة دوف » تحت عنوان « مربية الجيل » ذو موضوع عادي بسيط ، تقوم جينيفر جونز بدور البطولة فيه فحضره ٣٥٧ عضواً ، ونال في

نتيجة الاستفتاء أعلى نسبة من « رائع » بين كل ماعرضه النادي . الى جانب رسائـــل وشكر وتهنئة عليه ؟؟

وفي الجدول رقم (١) نقدم خطاً بيانياً بوضوح نسبة الاقبال على الافلام بينما يقدم الجدول رقم (٢) نتائج الاستفتاء بالنسبةلعدة أفلام .

* * *

الخلاصة :

النوادي السينمائية ظاهرة ثقافيةضرورية لكل بلد ، ولقد ظهرت فائدتها واضحة في كل بلدان العالم أجمع بما فيها العالم الثالث لأنها تشكل نواة صحيحة يتخرج منها المتفرج الذواقة الذي يرفض التوافه ، ويتمرس فيها الموهوب كما قال رينوار «لصنع أفلامجيدة يجب رؤية أفلام جيدة أولا » .

ولكن تعترض طريق النوادي صعوبات منها :

– الحاجة الى مزيد من الدعم وخاصة من التنظيم من قبل وزارة الثقافة .

– مزيد الحاجة من الثقافة السينمائية ولقد كانت مجلة « فيلم » التي بدأت المؤسســة باصدارها محاولة جدية قيمة يجب الاستمرار فيها .

– ان مشروع تدريس السينما فيالمدارس والاعداديات والجامعة مشروع هام جداً وحيوي وله نتيجته الايجابية الممتازة على المدى الطويل ، يجب الاسراع في تطبيقه وتكريس كل الجهود في سبيله .

– تعميم النوادي في كل مدينة فيها صالة كندي تابعة للمؤسسة .

– الاسراع في تأسيس وتجهيز المكتبة السينمائية في المؤسسة العامة .

– تنظيم العمل والسياسة التثقيفيـــة السينمائية مابين المؤسسة والتلفزيون .

جدول رقم (١)

٥٠ ١٠٠ ١٥٠ ٢٠٠ ٢٥٠ ٣٠٠ ٣٥٠ ٤٠٠

جياد النار	(سوفياتي)	١٧٦	
أبواب الليل	(فرنسي)	٢٨٤	
رصيف الصباغين	(فرنسي)	٢٢١	
الكسندر ليفسكي	(سوفياتي)	٢١٥	
حياة ماتيو	(بولوني)	٢٦٦	
السكين في الماء	(«)	٢٦٥	غير مترجم
كانكال	(«)	٢٩١	غير مترجم
القطارات	(تشيكي)	٣٦٦	
كالكوتا	(فرنسي)	٢٤٩	
الشريك	(ايطالي)	٢٣٥	
انشودة الجندي	(سوفياتي)	١٤٨	
الحارس	(عراقي)	١٢٢	
ليلة صيف	(سويدي)	١٥٩	غير مترجم
التوت البري	(«)	١٦٢	غير مترجم
الرمال المتحركة	(بولوني)	١٦٣	غير مترجم
الطفل	(ياباني)	١٥٥	
ثلاث ساعات حب	(يوغسلافي)	٢٣٦	
الصحراء الحمراء	(ايطالي)	٢٢١	
الغرفة البيضاء	(بلغاري)	١٠٧	غير مترجم
الموت شنقا	(ياباني)	٢٢٦	
دم الزعيم	(بوليفي)	٢٠٤	

(جدول رقم «٢»)

اسم الفيلم	جنسية الفيلم	عدد المشاهدين	عدد المستفتين	رائع	ممتاز	جيد جداً	جيد	وسط	ضعيف
الاحمر والاسود	فرنسي	٢٧٨	١٠٣	١٦	٢٠	٢٢	٣٧	٨	
مربية الجيل	امريكي	٣٥٧	٢٠٨	٣٨	٣٤	٥٤	٥٤	٢٠	٦
المنعطف الكبير	فرنسي	٢٠٨	١١٢	١٠	٩	١١	٤٧	٣١	٤
عطلة السيد هولو	فرنسي	٤٢٢	١٣٠	٢٥	٢٥	٣٤	٣٤	١٢	١
جيرفيز	فرنسي	١٣٣	٩١	٦	١٢	١٦	٣٥	٢٠	٢
النداء	بولوني	٢١٢	١٠٦	٢٥	١٥	١٥	٣٢	١٦	٣
ايفان الرهيب	سوفياتي	٣٥٢	١٠١	٨	٢٨	٣٥	٢٣	٥	٢
جوليبتا والاشباح	ايطالي	٢٧٢	٧٨	٨	١٣	٢٥	٢٢	٩	١

السينما

في البلدان العربية - الأفريقية

طاهر شريعة

ترجمة
سعيد القضماني

عندما يتناول الحديث موضوع السينما في البلدان العربية الافريقية ، يجب أن يفهم أن المقصود بذلك البلدان التالية : مصر ، تونس ، الجزائر ، المغرب . والواقع أن بلدان هذه المنطقة الافريقية الأخرى والتي تقع على جانبي الصحراء الشرقي — الغربي وحيث اللغة العربية هي السائدة (واللغة الرسمية الوحيدة) وهي الصومال والسودان وليبيا وموريتانيا ، كل هذه البلدان ليس فيها أي جهاز سينمائي صناعي وتجاري ، ولا أي انتاج فني للأفلام .

لذلك سيقتصر بحثنا على أوضاع السينما في البلدان العربية الافريقية الاربعة التي سبق ذكرها وذلك خلال عام ١٩٧١.

أولاً – مصر :

١ – الوضع الصناعي والتجاري للسينما المصرية.

آ – صناعة الافلام : في مصر خمسة استوديوهات هي : (مصر ، الاهرام ، جلال ، نحاس ، نصيبيان) – وهذا الأخير غير مؤمم أما الاربعة مؤممة – وتضم (١١) بلاتو للتصوير ، وثلاثة معامل للتحميض والسحب والتصغير والتكبير (أحدها للافلام الملونة) ، ووحدتين للمونتاج ، وأربع صالات للصوت ، وستديو للترجمة الخ.. كما تضم خمس وحدات متنقلة للتصوير الخارجي (معدات للاضاءة والتصوير) وتقدر الطاقة القصوى لهذه المختبرات الصناعية السينمائية في مصر بانتاج يتراوح بين (١٠٠) فيلم وبين (١١٠) أفلام طويلة في السنة.

ب – توزيع الافلام : ثلاثة قطاعات تتوازع في مصر تجارة « الاستيراد والتصدير » و « التوزيع » . القطاع العام ممثلا (بالمؤسسة العامة للسينما المصرية)والقطاع الوطني الخاص تمثله حوالي عشرين شركة مصرية ، ثم القطاع الخاص العالمي تمثله نصف اثني عشرية من الشركات الاميركية « الكبيرة » .

حـ – استثمار الافلام : هذه القطاعات الثلاثة : الوطني العام ، الوطني الخاص ، العالمي الخاص ، تتوازع بالطبع تجارة الافلام السينمائية في مصر في شبكة من الصالات تضم (٣٠٠) سينما تجارية لأفلام (٣٥ مم) و (١٠٠) سينما أو مركز عرض ليس لها صفة تجارية لافلام (١٦ مم) ويقدر عدد المشاهدين سنوياً حوالي (٥٦٠٠٠٠٠٠) مشاهد في بلد تعداد سكانه ٣٠ مليون نسمة.

د – انتاج الافلام : مصر هي أول بلد عربي افريقي يملك انتاجاً منتظماً للافلام لغايات تجارية » ويرجع هذا الانتاج الى سنة ١٩٢٧ وتراه اليوم يتمثل في متوسط سنوي يبلغ ٣٠ فلماً طويلاً ، بعد ان مر في بعض مراحل التضخم (٨٠ فلماً طويلاً في سنة ١٩٥٣ – ١٩٥٤) وفي بعض مراحل الضمور (أقل من ٢٠ فلماً طويلاً سنة ١٩٦٥) ؛

ويعد الانتاج السينمائي المصري الانتاج الوحيد في افريقيا باجمعها الذي يملك سوقاً خارجية للتوزيع مستقرة تقريباً منذ سنة ١٩٤٠ ، تشمل أسواق البلدان العربية الأخرى في شمال افريقيا وفي الشرق الاوسط ، كما تشمل ، بمقياس ضيق ، اسواق بعض مناطق (افريقيا السوداء) المسلمة وبعض التجمعات العربية في أوروبا وفي اميركا الجنوبية . وتعتبر هذه السوق الخارجية التقليدية للافلام المصرية السبب الرئيسي الحاسم لاستمرار هذا الانتاج الافريقي المنتظم والوحيد .

٢ — المشكلات الرئيسية للسينما المصرية :

تشمل هذه المشكلات ، رغم محاولات الاصلاح والتخطيط منذ قيام الجمهورية سنة ١٩٥٢ ، مشكلات التشريع الداخلي (العلاقات بين القطاعين العام والخاص ، لاسيما وان علاقات القطاعين الوطني والأجنبي لاتبدو انها اهتدت الى تحديد نهائي لها) ثم مشكلات التوزيع الخارجي (فالطرق والوسائل للوصول بالفلم المصري الى استثمار عالمي لاتبدو قد تحددت بوضوح) ، ومشكلات التعاون العربي والدولي حول خطة للانتاج ، واخيراً مشكلات تطوير الانتاج على اسس متينة من حيث الموضوع ومن حيث الناحية الجمالية — على ان مشكلات التوزيع الخارجي والتعاون العربي والدولي هي اكثر جميع هذه المشكلات الحاحاً في الوقت الحاضر ، وحلها يقرر بصورة حتمية مستقبل السينما المصرية .

٣ — ملامح السينما المصرية :

يتطلب توطيد بنيان السينما المصرية تحقيق الاصلاحات الداخلية التي ما تزال ضرورة ملحة ، وبصورة خاصة — كهدف مثالي — تأميم الصالات وتأميم استيراد الأفلام الأجنبية ، وعلى نفس المستوى من الضرورة الملحة تحتاج السينما المصرية الى اقامه علاقات واقعية متينة للتعاون مع البلدان العربية التي تشارك في انتاج الافلام ومع جميع بلدان العالم . ويتطلب الأمر اخيراً تحقيق الشرائط التي لابد منها لجعل الانتاج أنشط تجارة واوسع انتشاراً .

أما على صعيد الفن السينمائي فقد سبق أن أشرنا منذ عشر سنوات تقريباً الى وجود حركة تجديدية واعدة في الأجهزة التي تمارس الابداع السينمائي في مصر ، ويتمثل هذا التجديد سواء بالمخرجين الشبان الموهوبين امثال توفيق صالح وشادي عبدالسلام ،

وسعيد مرزوق وسواء بالمحاولات الجديدة الموفقة جداً التي حققها مخرجون اكثر «قدماً» كيوسف شاهين وصلاح ابو سيف وهنري بركات ..

وبالرغم مما يبدو للوهلة الأولى لمن ينظر نظرة عجلان ان عدد الاعمال الجيدة وحتى المتوسطة عدد ضئيل بالنسبة للعدد الضخم من الافلام الرديئة المصرية ، فان المشكلات التي تتصل بالناحية الفنية ، أو القدرة الخلاقة للسينمائيين او القيمة الثقافية للافلام ليست هي اكثر المشكلات خطورة بالنسبة للسينما المصرية .

فهذه السينما تظل اذن ، بشكل موضوعي ، السينما الافريقية الأكثر امتيازاً والأقل شغلاً للبال .

ثانياً ـ تونس

١ ـ الوضع الصناعي والتجاري للسينما التونسية

آ ـ صناعة الأفلام : هناك مجمع سينمائي واحد في مدينة تائب مهيري على بعد (٢٠) كم من تونس بالقرب من القرية السياحية الشهيرة سيدي بوسعيد . افتتح هذا المجمع سنة ١٩٦٨ وهو يشتمل حالياً على معمل للاظهار والسحب والتصغير والتكبير (أسود وأبيض بمقياس ١٦ و ٣٥ مم) ثم مجموعة مونتاج وصالة لتسجيل الصوت ومكتبة للافلام والارشيف وصالات للعرض وبعض المعامل لقطع الغيار ولمعدات التصوير والاضاءة المتنقلة . وتقدر الطاقة القصوى لهذا المجمع الصناعي بعشرة افلام طويلة في السنة .

ملاحظة هامة : هذا المجمع مخصص حصراً لنشاطات واعمال الحكومة التونسية ويدار الآن من قبل الشركة الوطنية (ساتبك) .

ب ـ توزيع الافلام ، منذ صدور قانون ومرسوم كانون الثاني لسنة ١٩٦٩ فان استيراد الافلام الاجنبية وتوزيعها على الصالات التجارية في تونس « مؤمان »على شكل « حصر تام » عهدت به الحكومة التونسية الى الشركة الوطنية (ساتبك) ومع ذلك فهناك « مخالفات في الواقع » لاتستند على أي نص او اتفاق معروف ولكنها ترتكب دون شك ، من قبل الامتيازات الخالدة الافريقية ، غير المعترف بها ، والممنوحة الى امبريالية الاستعمار الجديد للاحتكارات العالمية الكبرى ، فمخالفات الأمر الواقع هذه تسمح اذن لوكالات الشركات الاميركية « الكبرى » وللشركتين الافرنسيتين الكبيرتين

الاستمرار في استيراد افلامها من جميع الانواع (بترجمة افرنسية او مدبلجة) وفي توزيع هذه الافلام في تونس وعرضها مباشرة في الصالات والاستيلاء على الارباح .. كأن هذا « التأميم » ونصوص قانون كانون الثاني لسنة ١٩٦٩ لا يعنيها في شيء ابداً .

ج — استثمار الافلام : اما التجارة الداخلية لعروض السينمائية فهي ، في المقابل، تجارية تونسية خالصة منذ عشر سنوات على الأقل. وتتولى ذلك الشركة الوطنية (ساتبك) او شركات خاصة اخرى ، فتوزع الافلام على شبكة من الصالات تضم (٧٣) داراً للسينما تعرض افلاماً قياس ٣٥ مم و (٣٧) داراً للافلام قياس ١٦ مم . يضاف الى ذلك حركة استثمار « غير تجارية » او (ثقافية) . لافلام ١٦ مم ، وهي حركة ناشطة ومتطورة نسبياً بالقياس الى الحركة التجارية ذلك ان عدد المشاهدين لهذا النشاط اللا تجاري لا يقل عن اربعة ملايين مشاهد سنوياً بينما لا يتعدى عدد المشاهدين للافلام التجارية سبعة ملايين مشاهد سنوياً .

ان أهمية هذا النشاط السينمائي الثقافي في تونس بالنسبة الى البلاد الافريقية الاخرى ، وكذلك التأثير العميق الذي يمارسه على الطبقات المستنيرة للشعب التونسي (من تلاميذ وطلاب وجامعيين ومعلمين واجهزة ادارية فنية) ، كل ذلك يدعونا الى تعداد العوامل الرئيسية لما يتصف به هذا القطاع من النشاط من ديناميكية واستمرار ونجـاح .

ان أول مؤسسة « الثقافة السينمائية » التي يعود اليها الفضل في ازدهار هذا النشاط الثقافي في تونس هي على التأكيد مؤسسة « الاتحاد التونسي للاندية السينمائية » وقد تأسس هذا الاتحاد سنة ١٩٥٠ ويضم الان (٤٨) نادياً سينمائياً تنتشر في جميع بقاع الجمهورية التونسية وتمتد حتى اصغر قرية . ويعود الى هذا الاتحاد ايضاً الفضل في اصدار أول مجلة افريقية للنشاط السينمائي وهي « نوادي السينما » (اصدرها طاهر شريعة سنة ١٩٥٨ عندما كان رئيساً للاتحاد التونسي للاندية السينمائية) وتبع هذه المجلة مجلات عدة اقليمية مثل « الشاشة » و « السينما الثقافية » و « الانيس » .. او مجلات على مستوى الجمهورية مثل « المسرح والسينما » ويعود الفضل بالطبع ايضاً الى الاتحاد التونسي للاندية السينمائية في تكوين الميول السينمائية عند غالبية الشبيبة التونسية بعد الاستقلال وتبع ذلك اعداد معظم العناصر التي يحتاجها الجهاز السينمائي من سينمائيين وفنيين وهواة يمارسون نشاطهم الان . كما أن وجود المؤسسات التونسية

الأخرى التي تعني بالثقافة السينمائية مدين ايضاً ، وبصورة غير مباشرة، الىهذاالاتحاد وينطبق ذلك بشكل خاص ، على ادارة السينما في وزارة الثقافة وعلى الاتحاد التونسي للسينمائيين الهواة (المؤسس سنة ١٩٦٢ والذي نظم المهرجان الدولي لافلام الهواة) كما ينطبق على تأسيس « المكتبة السينمائية التونسية »ذات العروض الكلاسيكيةالتي انتظمت منذ سنة ١٩٥٣ . حتى « مهرجان قرطاج الدولي للايام السينمائية » وهو أهم تظاهرة سينمائية نظمت في القارة الافريقية ، حتى هذا المهرجان مدين للاتحاد التونسي للاندية السينمائية الذي قدم اليه مؤسس هذه التظاهرة وامين سرها العام وقانونها ولائحتها الداخلية .

د — الانتاج الافلام : لم يبدأ انتاج الافلام الا بعد استقلال تونس سنة ١٩٥٦ عن طريق افلام قصيرة ؛ اما انتاج الافلام التونسية الطويلة المخصصة للاستثمار التجاري فقد بدأ اواخر سنة ١٩٦٦ بفلم (« الفجر » لعمر خليفة) وقد تجمد هذا الانتاج حول معدل سنوية لايتجاوز الفلمين الطويلين النصف مدين للمساعدات المباشرة المقدمة منوزارة الثقافة الى الشركة الوطنية (ساتبك) والنصف الآخر نتيجة « الانتاج المشترك التونسي — الاجنبي » .

وبلغ مجموع انتاج الافلام التونسية الطويلة حتى الان في حدود اثني عشر فيلماً .

« الفجر » لعمر خليفة (١٩٦٦)
« المتمرد » لعمر خليفة (١٩٦٨)
« المختار » لصادق بن عائشة (١٩٦٨)
« خليفة الاقرع » لحمودة بن حليمة (١٩٦٩)
« قصة بسيطة جداً » لعبد اللطيف بن عمار (١٩٧٠)
« الموت الكدر » لفريد بوغدير وكلود داتا (١٩٦٩ — ١٩٧٠)
« ام عباس » لعلي عبد الوهاب(١٩٧٠)
«الغلاقة » لعمر خليفة (١٩٧٠)
« تحت مطر الخريف » لاحمد خشين
« علي الدوجي » لحاتم بن ميلد وفريد بوغادير وحموده بن حليمة (١٩٧١)
« وغداً » لابراهيم باباي (١٩٧١)
« يسرى » لرشيد قرشيو (١٩٧١)

وهذا الانتاج الفني للسينما التونسية يعتمد على سوق داخلية محدودة جداً وضعيفة المردود (وتنوء بنظام مالي سيء موروث عن الاستعمار) ومازال يفتقر الى الحد الادنى من السوق الخارجية مما يرد فاعليته ومدى تقدمه الى العدم تقريباً ويجعله نوعاً من وسيلة عرضية ترتبط بشكل رئيسي بهدف مشكور هو « تشجيع الابداع الفني » و « رفع مستوى الثقافة الوطنية » التي تتولاها وزارة الثقافة .

٢ ــ المشكلات الرئيسية للسينما التونسية :

هي مشكلات السينما المصرية نفسها : مشكلات التشريع الداخلي الكامل والفعال، مشكلات التوزيع الخارجي ، مشكلات التعاون الدولي (العربي اولا ثم الافريقي) التي يجب ان يقوم على أسس واقعية ووفق خطة صالحة ومجدية .

ومع ذلك فان الجهود التونسية لحل هذه المشكلات تتراءى لنا ، بكل صدق ، أكثر اهتداء للحل ، في مجموعها ، من مثيلاتها مشكلات القاهرة . ويبدو لنا أن ماينقص هذه الجهود لايتصل أبداً في التفتيش عن طرق ووسائل جديدة أو تحقيق «اصلاح جديد» بقدر مايتركز على ضرورة التنسيق ومتابعة التنفيذ في الطريق التي سبق تحديده وخاصة فيما يتعلق بقيام المؤسسة الوطنية للسينما ، وانشاء المجمع السينمائي ، ونشاط لجنة المهرجان الدولي « لأيام قرطاج السينمائية » ، وتطوير سينما الهواة ، وأخيراً وبصفة خاصة العمل على تأميم استيراد وتصدير الأفلام الأجنبية ، وكذلك الالحاح على المثابرة والتصميم والمضي في طريق التنسيق ومتابعة التنفيذ . وبالاجمال ، فان أخطر مانخشاه ، وياللأسف، احتمال استخلاص « نتائج خاطئة للاخفاقات » مما يتخذ ذريعة للعودة الى النهج المحدد في الخطتين الرباعيتين ١٩٦٥-١٩٦٨ و ١٩٦٩-١٩٧٢ ، بينما الامر يتعلق ، أكثر من أي وقت مضى ، في التوصل الى مرحلة التنفيذ .

٣ ــ ملامح السينما التونسية :

ان الحلول التي سبق أن أطريناها والتي خططت حيناً وطبقت في الواقع على مدى ضيق ، هذه الحلول اذا جرت متابعتها بما هو ضروري لها من واقعية وتصميم ، فان ملامح السينما التونسية الفنية تبدو مشجعة حقاً .

والواقع أن الحد الأدنى الذي لاغنى عنه من مستلزمات البنيان قد سبق وان توفر للسينما التونسية على الأرض الوطنية نفسها، وكذلك فان وجود تلفزيون حكومي

نشيط جداً (يزداد تطلبه يوماً بعد يوم من الانتاج الوطني على اختلاف أنواعه) ليس أقل هذه المستلزمات للبنيان . ومن جهة أخرى فان نواة من المخرجين والفنيين التونسيين متوفرة بشكل كاف - ١٥٠ منتسباً للنقابة التونسية لفنيي السينما والتلفزيون سنة ١٩٧١ - ويتمتعون بقدرات مسلكية حسنة تمكنهم ان يعالجوا معالجة ايجابية التطور الأكيد للسينما التونسية الفتية إن من ناحية الكم ، أو من ناحية الكيف للأعمال التي يراد تنفيذها .

ثالثاً – الجزائر :

١ – الوضع الصناعي والتجاري للسينما الجزائرية :

آ – صناعة الأفلام : بالاضافة الى الأوضاع الخاصة بالتلفزيون الجزائري ، هناك مجمع سينمائي كامل الاعداد وكثير الفاعلية (معمل ، مونتاج ، تسجيل الصوت الخ ...) وهو تابع للجيش الشعبي الوطني ، ولا تملك ، ويا للأسف ، أية معلومات اخرى تتصل بهذا المجمع العسكري الجزائري (عدا ان المخرج سراح مالدور قد أظهر فلمه الطويل وبدأ مونتاجه في هذا المجمع والفلم يدور حول معركة تحرير انغولا « بنادق من أجل باتنا ») .

ب – توزيع الافلام : التوزيع مؤمم من حيث المبدأ ، وقد أصبح تأميماً تاماً منذ بضع سنوات اذ يعطي « للدولة حق حصر التوزيع الذي تتولاه المؤسسة الوطنية لتجارة وصناعة السينما » .

ومع ذلك فهناك « اتفاقات خاصة » تخول أيضاً بعض الشركات الأجنبية ذات الفروع المتعددة ، وخاصة شركات « الكبار » الاميركية التي سبق ان مر ذكرها ، تخول هذه الشركات بادخال افلامها الى الجزائر عن طريق « وكالاتها » المحلية ، دون ان يكون لها حق تحديد مواعيد عرضها مباشرة في الصالات الجزائرية ، وهذا يمثل ، في رأينا ، أقل الاتفاقات ضرراً للشريك الافريقي كيلا نقول أحسنها بالنسبة الى بلد افريقي يقف في مواجهة شركات « الكبار » ، والواقع ان برمجة الافلام في الجزائر تعود ، حصراً ، الى السلطات الجزائرية المختصة كما يعود اليها أمر تحديد الشرائط المالية لاستئجار الأفلام ، وتحديد مواعيد خروجها والقيام باجراء محاسبة (ومراقبة) الايرادات الصافية التي تحققها الافلام ...

ح – استثمار الافلام : تضم الجزائر حالياً اكثر من ٤٠٠ صالة لعرض الافلام قياس ٣٥ مم وهي مؤممة تأميماً كاملاً منذ الاستقلال (عدا عما يقارب الـ ٥٠٠ مركز لعرض الافلام قياس ١٦ مم وهي شبكة موازية ثقافية واعلامية) وتملك الجزائر ، بفضل هذه الصالات الـ ٤٠٠ المؤممة والمدارة من قبل البلديات ، أقوى سوق وطنيـة وطيدة البنيان في جميع البلدان الافريقية .

وهذه الورقة الرابحة التي لاتنازع توفر ، على التأكيد ، السبب الرئيسي ليس لنجاح الانتاج الوطني نجاحاً نسبياً واعطاء بعض الاعتبار لقسم من الانتـاج الدولي المشترك ، بل توضح هذه المزية أيضاً سبب التطور المستمر للسينما الجزائرية الذي يقوم على أسس اقتصادية متينة .

د – انتاج الافلام : تتولى ثلاث ادارات كبيرة حكومية انتـاج الافلام في الجزائر .

– « ادارة الاخبار الجزائرية » يشرف عليها محمد الأخضر حمينـة ، أما أهم انتاجها وانتاجها المشترك حتى الآن ففلم « ريح الأوراس » و « حسن ترو » لمحمد الأخضر حمينة و « حصون الفخار » لجان رتيسلي وهو انتاج مشترك بالتعاون مع فرانسا .

– « الادارة الوطنية للتجارة والصناعة السينمائية » باشراف المخرج احمدراشدي واهم انتاج هذه الادارة وانتاجهـا المشترك الذي تحقق حتى الآن « فجر الهالكين » و « الافيون والعصا » لأحمد راشدي ، « الطريق » لسليم رياض ، « أحلى الاعترافات » وهو انتاج مشترك مع فرانسا .

« ادارة الاذاعة والتلفزيون » وهي تتولى الانتاج ، والانتاج المشترك بالطبع ، لجميع انواع الافلام من مقاييس مختلفة ، يكبر بعضها لمقياس ٣٥ مم ، وتتولى هـذه الادارة بذلك الصناعة السينمائية (مثل الفلم التونسي « خليفة الاقرع » لحمودة ابن حليمة) .

الى جانب هذه الادارات الثلاث للقطاع العام هناك شركة جزائرية خاصة عرفت حتى الآن عن طريق فلم مشهور « معركة الجزائر » لجيلو بونتكورفو . انها شركة

« Kasbah Films » يديرها يوسف سعدي وهو احد اعضاء المقاومة الناجين من تلك الفترة الدامية من حرب التحرير الجزائرية .

٢ ـ المشكلات الرئيسية للسينما الجزائرية :

السينما الجزائرية هي السينما الوحيدة ، في القارة الافريقية ، التي ليس لها ، على حد علمنا ، مشكلات خطيرة . فليس هناك مشكلات اقتصادية على كل حال : ذلك ان موارد دور السينما المؤممة تشكل مبالغ كافية ومستمرة لتمويل انتاج وطني هام . ثم ليس هناك مشكلات تنظيمية وتشريعية لان قطاع استيراد الافلام الاجنبية وبرمجة توزيعها قطاع مؤمم ايضاً في الجزائر ، ومرتبط في « الادارة الوطنية للتجارة والصناعة السينمائية » نفسها .

ومع ذلك ، فانه بالاستماع الى الأوائل من اصحاب العلاقة ـ اي المخرجين الجزائريين الشبان ـ ثم من دراسة الانتاج الجزائري دراسة متأنية فيما يتصل « بالوسائل » التي يتمتع بها ، فلاحظ ان للسينما الجزائرية ، هي أيضاً ، مشكلاتها ، ومن الواجب حلها بسرعة خشية ان تصاب بنوع من التصلب والضمور المقلق .

فهناك ، بصفة خاصة ، مشكلة التوجيه او على الاصح ، مشكلة « السياسة العامة » للادارات الجزائرية المنتجة للافلام ، حيث ان اكثر نتائجها خطورة واشدها ظهوراً هو سوء استعمال الكوادر التي تتألف منها والعقبات التي تمنع الاغلبية العظمى للسينمائيين الجزائريين من تحقيق مشروعات أفلامهم ، فجميع المراقبين الاجانب الذين ابدوا اهتماماً شديداً ، وهم على حق بذلك ، بفلمين او ثلاثة من الافلام الجزائرية الاولى التي عرضت في بعض المهرجانات الدولية « كأيام قرطاج السينمائية » ومهرجان طشقند » كل هؤلاء المراقبين يتساءلون : لماذا لم يؤد مثل هذا النظام الكامل « والوسائل » المادية الجادة حتى الآن إلا الى التعريف بثلاثة مخرجين فحسب : محمد الاخضر حمينة واحمد راشدي وسليم رياض ؟

٣ ـ ملامح السينما الجزائرية

عدا عن بعض « الاحداث » المفاجئة والمثيرة التي سرعان مايلفها النسيان ، كالنجاح الذي أحرزه الاخضر حمينه الذي تلقى من يد فيرنا ليزي « جائزة أفضل انتاج » لفلمه العظيم المؤثر « ريح الآخرين » وكالتكريم الشديد الذي ابداه الجمهور الازبكستاني لفلم « الطريق » لسليم رياض ـ أنقى جوهرة في السينما الجزائرية ـ وذلك

خلال عرض هذا الفلم في مهرجان « طشقند » عدا عن هذه الاحداث ، فانه لمن النادر معرفة أي شيء آخر ، ونجهل بالتالي كل مايتصل بنشاط السينما الجزائرية .

ومع ذلك فان القليل الذي يعرفه العالم عن السينما الجزائرية من تأميم جميع صالات العرض ، وتأميم توزيع وبرمجة الافلام الاجنبية في هذه الصالات ، هذا القليل يسمح للتأكيد على ان هذه السينما تتميز بأفضل الملامح واثبتها في افريقيا وفي العالم الثالث تشاركها السينما الكوبية . لقد عرفت السينما الجزائرية تقديم الوسائل لاقامة سياسية وطنية للسينما . ومهما كانت مشكلاتها الحالية — وربما هي « انسانية » وعابرة — تظل اذن السينما الافريقية الوحيدة التي لا يمكن أن « تدهشنا » بنجاحاتها المقبلة ، بل ويملأنا ذلك غبطة ، لان هذه النجاحات ستكون دوماً في نطاق « النظام الرائع للاشياء » الذي حققه الجزائريون بعد ثلاث او اربع سنوات فقط من تلمس الطريق بعد الحصول على الاستقلال .

رابعاً — المغرب

١ — الوضع الصناعي والتجاري للسينما المغربية

آ — صناعة الافلام : في المغرب مجمعان سينمائيان :

— « ستوديوهات صيوصي » في الرباط وقد تأسست منذ سنة ١٩٤٤ وتضم معامل (اسود وابيض ، لافلام ٣٥ و ١٦ مم) وستديو التصوير وصالات للمونتاج ولتسجيل الصوت ، وأجهزة متنقلة للتصوير في الخارج مع الاضاءة المرافقة كما تضم مكتبة سينمائية وثائقية ..

— « ستوديوهات عين الشوك » في الدار البيضاء وقد تأسست سنة ١٩٦٧ — ١٩٦٨ واتمت سنة ١٩٧٠ . وتضم معملا آخر (اسود وابيض وصالات للمونتاج وتسجيل الصوت والتصوير (تستخدم من قبل التلفزيون بصفة خاصة) .

ب — توزيع الافلام : ان قطاع « الاستيراد — التوزيع — البرمجة » قطاع خاص في المغرب مئة في المئة .

وتسير هذا القطاع ، وفق الشرائط التقليدية للعمل الحر ، مجموعتان من اصحاب المصالح :

— شركات مغربية خاصة تتولى، بصفة عامة، الاشراف التجاري على «الاستيراد والتوزيع والبرمجة والاستثمار وانتاج الافلام» . وبلغ عدد هذه الشركات سنة ١٩٧٠ في حدود (٢٧) شركة تتمركز جميعها في الدار البيضاء العاصمة التجارية للملكة الشريفة .

— فروع لوكالات الشركات الاميركية الكبرى الشهيرة التي نراها تتواجد في كل مكان ، وفروع الشركات الفرنسية — الاميركية في باريس . وكانت ايضاً حتى سنة ١٩٧٠ في حدود اربعة فروع لوكالات تمثل شركات « الفنانون المتحدون » ، « كومون » « مترو غلودين ماير » « فوكس » .

ويعد المغرب البلد الوحيد بين البلدان العربية في شمال افريقيا الذي لم يكن موضع بحث فيما يتصل بالتأميم . حتى انه لم يفكر في استعادة التملك ، بشكل من الاشكال ، لذلك القطاع الهام وهو قطاع استيراد الافلام الاجنبية .

ج — استثمار الافلام : مشاريع استثمار العروض السينمائية في المغرب تتولاها جميعها ، بالطبع ، رساميل خاصة . وتشمل هذه المشاريع تداول الافلام في الصالات المنتشرة في مختلف المدن مما يوفر لها سوقاً لا يستهان بها تتألف من (٢٥٠) صالة مجهزة بالآلات عرض بمقياس ٣٥ مم و(٤٨) صالة لعرض افلام بمقياس١٦ مم وتحتوي هذه الصالات جميعها على مايقارب من (١٤٤٠٠٠) مقعد .

وهنا تجدر الاشارة ايضاً الى ان المغرب هو البلد الوحيد في هذه المنطقة الذي لاتقوم فيه شركة حكومية (ذات اقتصاد عام او مشترك) تتولى الاشراف على القطاعات الاساسية السينمائية من حيث استثمار العروض وتوزيع الافلام .

فالواقع ان المركز السينمائي المغربي « هو مؤسسة حكومية تابعة الى وزارة الاعلام ولكنه لايهتم الا بالشؤون القانونية والتنظيمية والانتاج ويتولى ادارة جزئية للناحية الصناعية للسينما المتصلة ببعض أدوات التصوير وتسجيل الصوت .

د — انتاج الافلام

وهذا « المركز السينمائي المغربي » هو الذي يقوم بصفة خاصة ، بالانتاج الوطني ، وقد أسس سنة ١٩٤٤ وكانت حصيلة نشاطه منذ الاستقلال المغربي سنة ١٩٥٥ عبارة عن (٥٣) عدداً سنوياً « للأخبار المغربية » واربعة أفلام طويلة هي :

« عندما تنضج التمور » لرمضاني وبناني
« الانتظار من أجل الحياة » لتازي ومترناوي
« شمس الربيع » ل . لحلو
« وشمه » لحميد بناني

هذا وقد أعلن « المركز السينمائي المغربي » انه سينتج سبعة افلام جديدة قصيرة. وفلماً طويلاً « صفحات اخيرة » لرمضاني وذلك خلال سنة ١٩٧١ ، ولكننا لاندري. ان كان هذا البرنامج قد نفذ حقاً .

وبالاضافة الى « المركز السينمائي المغربي»هناك تسع شركات لانتاج الافلام في المغرب ذات صبغة خاصة وهي مغربية الجنسية وبعض هذه الشركات جرب الانتاج الوطني ، اي. تمويل جزئي للافلام المغربية . ولكن معظم هذه الشركات ـ وهي منبثقة عن الشركات المغربية لتوزيع الافلام واستثمارها ـ يفضل توظيف رساميل فيا يسمى بالانتاج العالمي. المشترك الذي يصور جزئياً أو كلياً في الأرض المغربية .

٢ ـ المشكلات الرئيسية للسينما المغربية

اخطر مشكلة معروضة على الصعيد الداخلي هي اصطباغ السينما المغربية بنوع من. « المحافظة الوطنية البرجوازية » مما وقف عثرة في التطلعات الى « مغربة القطاعات. التجارية السينمائية » والى الاشراف على كل سياسة مستقلة تمارسها الاحتكارات القديمة الفرنسية ـ الاميركية ، وكذلك الحد من تبني أية سياسة للانتاج الوطني للافلام تكون. متينة الأسس تكمن فيها بواعث الحياة . وقد توطدت هذه النزعة المحافظة الوطنية ، خلال السنوات الممتدة بين ١٩٤٨ وبين ١٩٦٠ عن طريق الاستيلاء على مجموعة شبكة الصالات ثم على القسم الاكبر من حق استثمار الافلام الاجنبية المستوردة والموزعة على هذه الشبكة . وتم ذلك بتجميع الشركات او باعادة شراء مؤسسات تجارية برساميل وطنية خاصة . وربما أحدث هذا نوعاً من الرضى النفعي في بعض الاوساط وتوصل الى استمالة الرأسمالية الجديدة المغربية . وهذا أدى ، بالطبع ، الى ان يوفر لهذه النزعة المحافظة الداخلية منطلقات اقتصادية توحي بالقناعة بها لأول وهلة لتنتزع دعم السلطات السياسية العليا لها بدافع النية الحسنة وبالرغم من الاعتراضات التي ماتزال ـ وبالأسف ـ فردية جداً او مبعثرة لاتملك وسائل الضغط أو الاقناع ، اعتراضات يبديها بعض السينمائيين

الشبان المغاربة . والنتيجة المؤسفة جداً لهذه السياسة السينمائية التي تتسم بالمحافظة والتبعية و (بسبب نجاحها الظاهري والنسبي) هي الرجوع بالسينما المغربية الى حالة تجعل منها سوقاً للاستهلاك ومجرد تجارة دولية لايفيد منها الا المنتجون ـ الموزعون الاجانب اولاً، والمستوردون الموزعون ـ المستثمرون المغاربة بعد ذلك . وكذلك عندما تزداد أرباح هؤلاء « الوسطاء » نراهم يعيدون توظيف هذه الارباح في الانتاج المشترك او في «مشاركات» تتول الانتاج الذي يعد ويصور وينفذ ويستثمر في انحاء العالم بواسطة الشركات الأجنبية الشريكة ولمصلحة هذه الشركات بشكل أساسي . فهذه السياسة المحافظة التي تقوم على مجرد ايجاد التعاون بين الرساميل الوطنية الخاصة والأجنبية لايمكن ان تؤدي ابداً الى اي تقدم او ازدهار يصيب الانتاج السينمائي الوطني . ثم ان الربح السنوي لحصة الانتاج الناجم عن الايرادات الصافية لعمليات توزيع واستثمار الافلام الاجنبية ـ والذي يتجاوز تقريباً عشرة ملايين فرنك فرنسي جديد ـ هذا الربح يعود في الواقع ، ودون منازع ، الى الاجانب المنتجين او الموزعين الذين تضمن لهم هذا الربح نسبة ١٠٠٪ المقررة لهم . وانما للقاعدة رأسمالية واستعمارية جديدة تحتم الا يعود أي قرش من الملايين المتجمعة من نسبة الـ ٧٠٪ الى التوظيف في انتاج الافلام المغربية فحسب ، بل ان قسما ، آخذاً في التزايد من الـ ٣٠٪ وهو الدخل المغربي ، يتوجه الى اللحاق بنسبة الـ (٧٠٪) وهي حصة « الشركاء الاجانب » ويسلك الى ذلك طريقاً ملتوياً هو المساهمة فيمايدعى «بالانتاج المشترك» الذي سبق الحديث عنه .

أما على الصعيد الخارجي ، فان أخطر مشكلة تجابه السينما المغربية هي ، بالتأكيد نتيجة مباشرة للمشكلة السابقة ؛ فهي لاتتلاءم مع أي شكل من أشكال أية سياسة متينة ومع أي تعاون مركز مع مؤسسات السينما في البلدان العربية في الشمال الافريقي ، هناك تناقض جوهري في الطريقة وفي المصالح الاقتصادية بين هذه السينما المغربية المحافظة التي هي ذيل رأسمالي جديد لمصالح المستعمرين الجدد الاجانب من جهة ، وبين السينما « المؤممة » ذات الأسس الثورية في الجزائر او السينما المصرية والتونسية ذات الأسس الاصلاحية من جهة أخرى، هذا التناقض يحول تماماً دون اي تطلع جدي لتحقيق تعاون بين مؤسسات السينما في البلدان العربية في شمال افريقيا . وأكثر الأدلة تعبيراً عن ذلك نجدها في الاتفاقات التونسية ـ المغربية ، والتي ظلت حبراً على ورق منذ ١٩٦٥ مع انها وقعت رسمياً من قبل رئيسي الدولتين : الرئيس بورقيبه والملك الحسن الثاني .

٣ — ملامح السينما المغربية

نعتقد ، بصدق ، أن هذه الملامح هي الآن ، وستظل أيضاً ، غير ملائمة طالما ظلت الأسس والاتجاهات والسياسة الحـــالية هي التي تسيطر على السينما في المغرب . ونحن ، بالطبع ، نشير الى ملامح الانتاج الوطني للافلام المغربية ، وإلى التعاون المشترك بين هـذا الانتاج وتوزيعه وبين انتاج البلدان الافريقية بصفة عامة وشمـــال افريقيا العربي بصفة خاصة ، وكذلك مستقبل الابداع الفني والاتصال العالمي عن طريق الفلم المغربي .

نقطتان وحيدتان في اللوحة تبدوان أنهما تحققان نوعاً من التفاؤل الحذر همـــا : الوعي والعمل الجاد عند السينمائيين المغاربة الشبان من جهة ، ومن جهة أخرى ملامح « تقدم أكثر اقناعاً » استمد أمثلة الوعي والعمل النضالي الدؤوب من السينما الجزائرية والسينمائيين المصريين والتونسيين حيث يثبت هؤلاء أنهم يتمتعون بعقليـــة المثابرة والتلاحم وتوفير تعاون أفضل فيما بينهم .

هذا ويمكن الاستنتاج من هذه الدراسة بأن السينما في بلدان شمال افريقيا العربية مازال متشابهة نسبياً مع وجود استثناءين ، فهي « ثورية » في الجزائر و « رأسمالية محافظة » في المغرب .

وكذلك فان المشكلات متشابهة تقريباً في البلدان الاربعة وهي « في طريق الحل الايجابي » ، مع الاشارة الى أن هذه الحلول تبدو أقرب « تناولاً » في الجزائر وأكثر « بعداً » في المغرب .

والملامح مشجعة آخر الأمر إلا من حاجز يعترض المسيرة بسبب اتباع السينما المغربية السير « ضد التيار » .

دروس مستمدة من العقد الأخير ١٩٦٠ — ١٩٧٠ :

بعد أن اوضحنا ملامح السينما في البلدان العربية في شمال افريقيا ، فانه لمن الواضح جداً أن محاولة استخلاص دروس مستمدة من العقد الأخير يقودنا رأساً ، وحصراً ألا نأخذ بعين الاعتبار الا الانتاج السينمائي المصري .

الواقع انه من خلال هذا الانتاج المنتظم والهام يمكن التوصل الى تحليل مئة أو مئـــة وخمسين من الافلام الأخيرة لاستخلاص ظواهر التطور والاتجاهات الحديثة أو التوصل الى تصنيف العاملين في « مدارس » عقائدية وفنية متباينة .

وهكذا يمكن تسجيل الظواهر التالية في الانتاج المصري خلال السنوات العشر الأخيرة (ظواهر ترمي الى اعطاء هذه السينما « وثبة جديدة ». من خلال موجة جديدة، من المخرجين وكتاب السيناريو والنقاد) .

آ — اهتمام كبير بالسيناريو ، يلجأ أكثر الاحيان الى اعداد المؤلفات الأدبيـة والمسرحية لكبار الكتاب العرب ، هذا صحيح ، ولكن هناك عدداً من السيناريوات الاصلية اعدت من قبل مختصين مصريين من خريجي المعهد العالي للدراسات السينمائيـة أو من الوافدين الجدد الذين أتوا مباشرة من الكوادر الجامعية .

فعمل هام « كالمومياء » لشادي عبد السلام ، او أفلام هامة « كزوجتي والكلب » لسعيد مرزوق ، او « الاختيار » ليوسف شاهين قد اعتمدت على سيناريوات أصلية . ولكي نحكم على اهمية هذه الظاهرة الأولى ، علينا ان نتذكر ، او نتخيل ، انه خـلال ما يقارب الاربعين سنة انتجت السينما المصرية مئات الأفلام دون الحاجة أبـداً الى سيناريو . وكان يكتفى « بتمصير » الافلام الغربية التي سبق استثمارها في مصر مع تبديل باسماء الاشخاص والامكنة واضافة بعض عناصر محلية صغيرة ... او اعادة انتاج آخر فلم مع بعض التعديلات الطفيفة . فاذا انتج أحـد « ليلى بنت الاغنياء » يعيد آخر الموضوع باسم « ليلى بنت الفقراء » ... واذا تخيل احد موضوع « أرحم قلبي » فان آخر يزيد عليه بـ « أرحم دموعي » ...

ب — اتجاه أفضل بموضوعات الافلام نحو الواقـع الاجتماعي — الاقتصادي والسياسي — الثقافي لمصر الحاضرة، فكتاب السيناريو والمخرجون يدلون على اهتمام بالواقع المصري ويستلهمون ويعكسـون المشاكل الاجتماعية والسياسية والثقافية لبلادهم وجيلهم. ويبدو أنهم أكثر واقعية وأكثر التزاماً ، وأن افلامهم اكتسبت المزيد من القوة والاعتبار . فبعض هذه الافلام وخاصة أفلام توفيق صالح : « المعركة البطوليـة » (١٩٦٢) ، « يوميات نائب في الارياف » (١٩٦٩) « سيد البلطي » (١٩٧٠) ، أو أفلام « كالخطيئة » لهنري بركات (١٩٦٥) و « الارض » ليوسف شاهين (١٩٦٩) أو « ميرامار » لكامل الشيخ (١٩٦٩) — هذه الافلام تحقق أخيراً اقتراباً جدياً من الحقائق المصرية الواقعية وتستحق انتشاراً عاماً أكثر اتساعاً .

حـ — محاولات جادة مدروسة على الصعيد الجمالي بصفة عامة وعلى الصعيد الفني

·السينمائي بصفة خاصة . ففلم « المومياء » لشادي عبد السلام الذي سبق ذكره يعد رائعة نموذجية لهذه الدراسات الجديدة الجادة التي يقوم بها المخرجون المصريون، كما ان جهود أصادقة يبذلها المخرجون الذين سبقت الاشارة اليهم لتجديد اسلوبهم واغناء فنهم وتطوير القدرة .المعبرة والمؤثرة لأعمالهم ، كل ذلك يشكل مظاهر هـذه الظاهرة الثالثة الـتي تدعو للاعتقاد بان السينما بالنسبة الى الجيل الجديد من المثقفين المصريين لم تعد أبداً أداة ترقية للشعب فحسب ولكنها فن حقيقي ووسيلة للتعبير والاتصال .

هذه هي « الدروس » الرئيسية التي يمكن استخلاصها من تطور السينما المصرية خلال السنوات العشر الماضية .

* * *

ملاحظات حول كتابة السيناريو

فيصل الياسري

دمشق مدينة ساحلية ، بيوتها تطل على البحر ، وفي بردى تتمختر اليخوت والزوارق الشراعية ، ويتنقل الناس في سيارات مزودة بالتلفونات المباشرة التي يمكنك ان تتصل بواسطتها بحبيبتك في البيت لتخبرها بموعد وصولك لتجهز لك الحمام ، أو ان تتصل ببعض زبائنك او معارفك الذين يقضون وقتهم على يخت واسع في بردى ..

ليس هـذا كلام معتوه او شخص مختل التوازن،وليس هو مقطعا من حكاية خيالية او اسطورة عبثية ، بل هو كلام جـدي للغـاية ، ورد في سيناريو تدور أحداثه في ايامنا هذه في دمشق ، وقد قدمه كاتب عربي يزعم — كما ورد على الصفحة الاولى — انـه يطمح إلي تحقيق فيـلم اجتماعي واقعي .. قدمه بواسطة أحد المنتجين المحليين الى لجنة قراءة النصوص السينمائية في وزارة الثقافة التي لم تجد أمامها الا ان تبعث الى السيد كاتب السيناريو رسالة تحتوي على بعض المعلومات الجغرافية عن دمشق وبردى ...

وهذا المثال ، وهو حتماً غـير مختلق وموجود في وثائق اللجنة المذكورة ، يجسم لنا بصورة كاريكاتورية تلك السطحية والعجالة ، وعـدم الشعور بالمسؤولية التي يتحلى بها معظم مقدمي السيناريو للقطـاع الخاص في سوريا . وربما يكون هذا الوضع قد نشأ تاريخياً: عندما ابتدأ المنتج السوري خوض غمار معركة الانتاج السينمائي لم يجـد امامه من يكتب له سيناريو محليـاً ، فلجأ الى القطر العربي صاحب التجربة الأقدم في مضمار السينما ، الى مصر ، وهنالك وجـد امامه اصنافاً عـديدة من السيناريوهات ، بعضها الجيد ، غالي الثمن بالنسبة للمنتج السوري المستجد ، كما انها مرغوبة في مصر، والبعض الآخر سطحي وتافه ، وربما مرفوض في مصر نفسها ، ولم يتردد المنتج السوري — والبناني ايضاً — في شراء هـذا النوع الرخيص، كما ان عملية البيع كانت تتم بالجملة، وقبل سنتين اشترى احـد المنتجين عشرين قصة سينمائية دفعة واحـدة مقابل مبلغ محدود ، آملاً ان ينجح في واحدة منها على الأقل ...

وقد وجد بعض كتاب السيناريو المصريين في المنتج السوري فرصة لتصريف نصوصهم التي لم تجـد لها سوقـاً في القاهرة — وليس بالضرورة ان يكون هؤلاء الكتاب من المغمورين او الناشئين — كما لجأ بعضهم الى اعادة كتابة أفلامهم القديمة .. بعد ان يحولوهـا بصورة اعتباطية الى « الجو » السوري .. فتصبح الاسكندرية دمشق ، والنيل بردى ، ويتحول علي الكسار الى ابي صياح، واسماعيل ياسين الى عبده ،وشكوكو الى محمود جبر وهكذا ... اما الاحـداث ، اما العـلاقات الاجتماعية ، اما الظروف المعاشية ، اما بناء الشخصيات ، فيبقى كما كان، واذ بك تكتشف أشياء تحدث في دمشق لم تعرف بها بالرغم من انك ولدت فيها وتعيش فيها منذ ثلاثين أو اربعين سنة .

وليس من الضروري أن ألجأ الآن الى الاستشهاد ببعض الأمثلة فهي كثيرة ،ويمكن اكتشاف الكثير من الشواهـد على ماذكرت عند قراءة سينـاريو واحـد من عشرات السيناريوهات المكدسة لدى لجنة السيناريو

في وزارة الثقافة ، ولا أريد أن أخوض هنا في حرفيات كتابة السيناريو السينمائي ، وانما سأحاول أن أشخص بعض ملامح السيناريوهات التي ينتجها القطاع الخاص في سوريا ، والتي هي دون شك احدى الاسباب الرئيسية في الوضع غير المحمود الذي تعاني منه صناعة السينما السورية . وهي السبب الجوهري في ضياع شخصية الفيلم السوري وجعله مجرد صورة ممسوخة للفيلم المصري التقليدي الذي تخلت عنه السينما المصرية نفسها .

وحتى هذه السيناريوهات الفجة والسطحية لاتجد عادة من ينفذها بأمانة أو من يحميها أثناء التنفيذ ، بل العكس هو الذي يحدث دائماً . فقد جرت العادة أن يقدم المنتج سيناريو خالياً من بعض المشاهد التي قد تعرقل موافقة اللجنة المختصة عليه ، أو أن يقدم سيناريو معقولا ، وقد بيت سلفاً هو والمخرج « تبعه » أن يغير وأن يضيف وأن يحذف ، لتجد بعد ذلك فيلماً مغايراً للنص الى حد كبير ، وعندماتعترض الجهات المختصة على هذه التغيرات — والتي غالباً ماتكون سيئة — يأتي المنتج ليقف على أبواب المسؤولين متباكياً ، راجياً السماح لفيلمه الذي وضع فيه « دمه وماله » ويشكو اللجنة ويتهمها بالتعنت والجمود ، وكأنها هي التي أساءت الى الفيلم ، ويبدأ المنتج المذكور — والذى غالباً مايكون جاهلا بمحتوى السيناريو والفيلم ، فهو لم يقرأ النص المكتوب من قبل ولم يشاهد الفيلم المنتج بعد — ومع ذلك يبدأ بمناقشة التطور الذي أدخله المخرج « بتاعه » وضرورات التنفيذ الفني من أجل خدمة الهدف الرئيسي الذي يقصده السيناريو أصلا .

وهنا نصل الى نقطة مهمة وحاسمة أقصد: الهدف .. المغزى .. فلو فكر كتاب السيناريو بهدف معين لما يكتبون ، أكثر من مجرد الاهتمام بمشهد راقصة وهز بطن ومشهد مسبح عام وسيقان ومشهد سرير وحمام — وهذه مشاهد أتحدى القارىء أن يسمي لي فيلماً سورياً خالياً منها — أقول لو فكر كاتب السيناريو قليلا بالعناصر الاساسية لعملية التأليف السينمائي كالعقدة مثلا ورسم الشخصيات والبيئة والحوار والعلاقات الاجتماعية بين الاشخاص ، أو على الاقل لو اهتم بالمهمة الاساسية لكل كاتب درامي ألا وهي أن يروي لنا قصة ، يسرد لنا حدوته . حكاية تشد الجمهور وتجعله يتتبع الاحداث والمواقف ... ولكن حتى هذا الشيء البديهي لاوجود حقيقياً له في بعض السيناريوهات التافهة ... والتي بالرغم من كل ذلك وجد كاتبها الجرأة لتقديمها الى لجنة مختصة في وزارة الثقافة ، ووجد كذلك المنتج الذي يتبناها والمستعد لان يصرف عليها حوالي مائتي ألف ليرة لينتجها .

وتجد المنتج وكاتب السيناريو يلجآن الى

المغالطة والمكابرة لتبرير موقفها واعمالها ، وتجد نفسك في مناقشاتك معها تلجأ احياناً إلى تأكيد البديهيات . من ذلك مثلاً ان أي عمل فني – سواء أكان صورة أم تمثالاً أم قطعة موسيقية أم مسرحية او فيلم – يحتوي على شيء يؤديه ، شيء يريد توصيله الينا ، له قصد ، سواء أكان هذا القصد هو التعبير عن أحد المشاعر أو عن اتجاه او موقف او وجهة نظر ، وكل ذلك لا يمنعه من أن يكون عملاً مسلياً وأن تتوفر فيه كل عناصر الترفيه ... والفيلم السينمائي – مثل المسرحية أو الرواية – يعكس العادات والاخلاق وطرق الحياة التي يحياها مجتمع معين ، والكاتب هو واحد من هذا المجتمع يعيش ويتفاعل معه ، وقد يتغير شكل العمل الفني ، بل انه في تغير دائم ، الا انه يبقى دائماً معبراً عن علاقة الفنان بالمجتمع وعن التفاعل والتأثير المتبادل بين الفنان والمجتمع . لذا فان انتاج الفنان بالنتيجة هو تعبير عن مدى علاقة الفنان بالمجتمع ومقدار عمق ادراكه الاجتماعي . ان انتاج الفنان هو ثمرة جهد فردي ، ثمرة ثقافة واستيعاب للحياة ، لذلك فان الكاتب الامريكي ألمر رايس يؤكد قائلاً « ان سيطرة الفنان على مادته هي التي تجعل منه فناناً » .

كما قلت ، هذه بديهيات ، وان ذكرها أمام بعض صناع السيناريو المتواجدين في دمشق يثير السخرية ، فهم اما يجهلونها ويستحيل عليهم ادراكها واما لا يريدون الاعتراف بها كي لا تربكهم وتعقد عليهم عملهم وقد اعتادوا أن يمارسوه بسهولة وبساطة ..

وهذه السهولة والبساطة – الخالية من المسؤولية والفن – هي التي جذبت الكثيرين الى كتابة السيناريوهات السينمائية بسهولة واستهتار ، يضاف الى ذلك الاغراء المادي ومداعبات احلام المجد والشهرة ، ولكن هؤلاء الكتاب الجدد لم يتعبوا انفسهم حتى بالاطلاع ولو سطحياً على اوليات كتابة السيناريو ، ويكفيهم أن يلجأوا الى تدوين تسلسل المشاهد وما سيقال من حوار في كل منها ليعتبروا انفسهم قد انجزوا عملاً متكاملاً.

يتحدث المنظر السينمائي الكبير بيلا بيلاش في كتابه المهم « الفيلم » عن السيناريو في بداية السينما قبل سبعين سنة فيقول ان السيناريو لم يكن آنذاك سوى قائمة لتسلسل المشاهد والحوادث ولم يكن لها قيمة خلاقة او وزن فني ، ويبدو ان ما كانت عليه السينما قبل أكثر من نصف قرن مازلنا نمارسه .

هذا التصور القاصر للسيناريو وأصول الكتابة السينمائية هو الذي يجعل بعضهم يعتقد انها عملية سهلة ، وهذا المنطق يجعله يظن ان السيناريو ليس إلا اناساً يتحدثون، ومناظر تتغير وقليلاً من الاثارة والجنس .. ومن الواضح انه من العبث مناقشة هؤلاء عن أصول وقواعد الكتابة السينمائية والدرامية بصورة عامة ، ومما يزيد الأمر صعوبة ان

تلك القواعد" – اقصد قواعد الكتابة الدرامية ومنا السينما – "قوانين" سائبة وهي عرضة للتكسير دائماً ، ثم هي تتغير باستمرار وقابلة للتكيف وفقاً للموضوع الذي يعالجه الكاتب ، وهي كذلك قوانين مخادعة لما يبدو فيها أحياناً من تناقض لبعضها البعض كما انها لاتبدو امراً مطلقاً ، وكثير ما يخرج عنها الكتاب ، إلا أن من يحق له الخروج عنها هو الكاتب الموهوب والمتمكن منها ، وكما يقول اوجين اونيل : «لايستطيع كسر تلك القواعد والخروج عليها بنجاح سوى اولئك الكتاب الذين يعرفونها جيداً .. »

واذا أضفنا الى هذه الحقيقة البديهية الثانية وهي ان مستوى انتاج الكاتب مرتبط بمستواه الفكري والثقافي ، أو كما يقول أون ديفز : « يستحيل على الكاتب الدرامي أن يكتب أدنى من مستواه العقلي .. » أدركنا نوعية المستويات التي تقدم لنا تلك السيناريوهات موضوع البحث .. واذا وجدنا قصصاً مفككة وعلاقات مريضة وشخصيات تافهة مفتقرة الى من يحدد ابعادها – وهذا ما تفيض به تلك السيناريوهات – علينا ان نبحث عن سر ذلك عند كاتبها على اعتبار ان الشخصية في أي عمل تمثيلي – كما يقول روجر بيسفيلد – لايمكن أن تكون أعقل واشد ذكاء من مؤلف النص التمثيلي مسرحاً كان أم سينما أم تلفزيوناً .. والكتابة للسينما تتطلب ، مثل ما تتطلب أية عملية من عمليات النشاط الانساني ، ذكاء ولوذعية ، إلا أن هذا بدوره ، اقصد ألمعية الذهن ، ليست ضماناً كافياً لقدرة الانسان على الكتابة للسينما

ان الذكاء والالمعية عنصران ضروريان بلا شك ، كما ان المعرفة الحرفية امر ضروري أيضاً ، ولا غناء عنها في الكتابة للسينما إلا أن هنالك شيئاً آخر غيرهما لاغناء عنه ، الا وهو الموهبة والسليقة الدرامية ، ذلك الحس الداخلي الغامض بان الامور يجب ان تكون هكذا وليس على شكل آخر . وفي هذا المجال تقول الكاتبة المسرحية راشيل كروثرس في محاضرة لها عن اصول كتابة النصوص الدرامية – ومنها السينما طبعاً – (سواء استطاع المرء ان يكتب تمثيلية او لم يستطع فهذه ليست مسألة ذكاء او خبرة فقط ، ولكنها مسألة ذلك الشيء الغامض الذي لايمكن تعريفه ، اقصد السليقة الدرامية . »

ولا بد هنا من الاشارة الى بديهية اخرى الا وهي أن الموهبة الفنية هذه تحتاج ايضاً الى ممارسة وتدريب حتى يصبح المرء الذي يتمتع بها فناناً ناجحاً .. وحتى يربي عنده التخيل الخلاق والحاسة السينمائية ، ويصبح (ابن صنعة) .. وهذا لايأتي الا عن طريق الالمام الكافي بالوسيط الذي يكتب له ، وهذا يعني توفر الثقافة الحرفية ؛ وعن طريق التصوير المسؤول للمجتمع الذي يعيش فيه ، وهذا يعني المراقبة الواعية للحياة والناس ، واستيعاب العلاقات الحقيقية التي تحرك

الامور والأشياء .. أي أن يتمتع الكاتب بحد أدنى من الوعي الاجتماعي .. بالاضافة الى ضرورة معرفة الجمهور الذي سيخاطبه ، ولا يمكن للفنان ان يخدع الجمهور و «يبلفه» لفترة طويلة ، وهذا يتوقف على وجهة نظر الجمهور ، وذكائه وذوقه وعاداته ، التي هي جميعـاً في تغير دائم ... واذا كانت بعض الخدع والالاعيب قد مرت في أفلام عديدة ، فهي بالتـأكيد لم تنطل على الجمهور ولم يتقبلهـا ، الا انـه كان على ما يبـدو متسامحاً مع منتجيها ، وعليـهم ألا يسيئوا استغلال هذا التسامح او يخطئوا في تفسيره..

ان جمهور السينما يتكون من عناصر لاتجانس بينها ثم تؤلف صالة السينما بينها فتجعلهـا جماعة واحدة لمدة ساعتين ، الا ان هـذه الجماعة متفاوتة الذكاء والثقافة ، والشيء الوحيد الذي يجانس بينها هي استجابتهـا المشتركة الى بعض الانفعالات والاحاسيس التي تؤثر فيها مباشرة أو بالعدوى . الا اننا بالنتيجة نستطيع ان نصنف الجمهور من حيث المبدأ الى صنفين أساسيين : نوع يجتذبه الفعل أكثر مما يجتذبه أي شيء آخر ونوع يميل الى التأمل والاستغراق في التفكير ، أو كما يقول جون جولسورذي : « ان في أحد الجانبين أولئك الذين تصل الى أذهانهم من خلال أعينهم أولاً ، وفي الجانب الآخر أولئك الذين تصل الى أذهانهم من خـلال آذانهم أولاً » . وبالاضافة الى كل هذا فان ذوق الجمهور في تغـير مستمر ، والذوق أيضاً قابل للتدريب والتربية ويتأثر بالظروف الاجتماعيـة والاقتصادية كما يؤكد برتولد بريخت .

يزعم بعض المنتجين أنهم ينتجون لجمهور معين يتردد على سينمات معينة في دمشق أو بيروت أو عمان — وهـذه هي الاسواق الرئيسية للفيلم السوري واللبناني — وهذه طبعاً مغالطة واضحة ، فقد برهنت التجارب بان أي شيء يسر جمهوراً من الجماهير قمين بان يسر جمهوراً آخر ، لأن الفرق بـين جمهور وجمهور هو في الدرجة ، في النسـب وليس في النوع .. أي أن نسبة المثقفين والمتعلمين الذين يدخلون مثلاً سينما العباسية غير نسبتهم في سينما الامير بدمشق ،ونسبتهم في سينما ريفولي في بيروت غيرها في سينما الحمرا ، الخ . أما من حيث التركيبة غير المتجانسة أصلاً فتبقى هي هي ..

والجمهور لايحب ان يخدعه أحدأويضحك عليه ، الا ان بعض المنتجين الجددوالمخرجين السطحيين يظنون احيانا ان من المهـارة استغفـال الجمهور والضحك عليه ، بينما اثبتت تجارب غيرهم انـه ليس من السهل خـداع الجمهور الحديث الذي يرى مختلف الافلام الاجنبية بما فيها من مهارة ، وليس من اليسير ان تنطلي عليه تلك الخـدع الساذجة أو بدائيـة التنفيذ أو تفاهة

الاحداث والدوافع ، واصبح من المألوف جداً ، حتى في أكثر الدور السينائية شعبية ان نرى بعض المتفرجين وهم متحفزون لكشف الاخطاء ونقد النواقص والضحك على بدائية التنفيذ ، وكثير من المشاهد الدرامية في بعض الافلام تحولت الى كوميديا بسبب ذلك ... وهل هنالك ماهو أقسى وابشع من مثل هذا الموقف بين الجمهور والعمل الفني ... وعلينا ان نتوقعه من مختلف الفئات التي تتردد على دور العرض ، وقد استمتعت انا مرة في احدى دور السينما وأنا استمع الى التعليقات الذكية التي كان يتفوه بها صبيان من ماسحي الاحذية ، اثناء مشاهدة أحد الافلام المنتجة محلياً ... وعندما انتهى الفيلم نهضا وهما يتذمران ويشتمان الفيلم بكلمات بذيئة جداً ، ويتحسران على الوقت والنقود التي اضاعاها في هذا الفيلم ...

واذا كان المنتجون والمخرجون في القطاع الخاص ينطلقون من مبدأ (الجمهور عاوز كده) ، أفليس الأحرى بهم أن يتعلموا من الجمهور ؟ ألا يقولون ان هدفهم التسلية والترفيه ، أليس معنى هذا ان يظل الجمهور مسروراً ومهتماً بما يرى طوال عرض الفيلم ..؟؟ وهل تحقق هذه الافلام مايصبو اليه الجمهور من سرد مشوق وممتع لقصة يهمه تتبع احداثها ؟؟

ان الكاتب الموهوب ذا الخبرة يستطيع ان يتكهن بذلك أثناء كتابة السيناريو ؛ وكما يقول الكاتب الاميركي بولوك : « انني لا اذكر ان أي مشهد كان يؤثر في وانا اكتبه قد أخفق في التأثير في الجمهور ، ولا أن اي مشهد اخفق في التأثير علي وانا اكتبه قد نجح قط فيما بعد عند التنفيذ أو أثر في الجمهور .. » .

ان صانعي الافلام الخاصة يزعمون انهم يريدون الترفيه عن الجمهور . وهذا مالا اختلف فيه عنهم . الا ان المشكلة تكمن في مايفهمه الانسان من كلمة ترفيه . فلكلمة ترفيه مفهوم واسع ، وكثير من الناس ترفه عنهم مناقشة سياسية او محاضرة عن الاقمار الصناعية .. وفي مجال الفن يصبح الترفيه مبدئياً من استجابة المتفرج لما يعرض امامه ورد فعله عليه.. أي ان الترفيه هو نوع من اشباع الحواس ، وبالتالي هو ادخال السرور على النفس، وهذا من الممكن ان يتم عاطفياً أو ذهنياً او كليهما معاً ، كما انه من الممكن ان يتم من خلال احد النقيضين : الضحك والبكاء . وان الترفيه عن النفس يمكن ان يكون عن طريق اثارة العواطف والانفعالات او عن طريق تشويق الذهن .. الا ان كل هذا لايعني انه لايمكن ان يتم الا عن طريق التهريج والابتذال وعدم الشعور بالمسؤولية والسذاجة الفنية والضحالة الفكرية . ان الترفيه والترويح عن النفس لايعني مطلقاً انعدام الموضوع والهدف ، ولايعني اختلاق المواقف التافهة وحشد

الشخصيات الممسوخة ، السطحية ، الخالية من اية ابعاد او ارضية اجتماعية ".. ولو سألنا احد كتاب السيناريو عما كان يريد قوله في فيلمه لوقف متردداً ثم تمتم ببعض الكلمات : « اصلا في الحقيقة .. انا كان قصدي .. ابين للجمهور انه .. الواقع هي قصة بسيطة .. يعني الحقيقة انا كنت اقصد الجمع بين الممثل فلان والممثلة فلانة بمشهد يطير العقل .. خذ مثلا لما يلتقوا بالزبداني بالمشهد ٣٦ .. ياحبيبي ، انا عامل هنا حتة جمل .. » الخ الخ .. هذا حديث واقعي جرى بيني وبين أحد كتاب السيناريو من ذوي التجربة الطويلة جداً . . وهو يعتبر نفسه كاتباً ناجحاً جداً فقد درت افلامه ارباحاً طائلة على منتجيها ، ومعنى هذا انها كانت افلاماً جيدة مادام دخلها جيداً .. وهنا تتقاطع الاراء حول الفيلم الجيد ، ويختلف السينائيون فيما بينهم حسب مواقفهم ومنطلقاتهم .. اما بالنسبة للمنتج المحلي فيبقى الفلم الجيد هو الفيلم الاكثر دخلاً والأقل تكاليف والاكثر انضباطاً ، أي أن يكون ضمن الخط المجرب ، وهذا يعني ان يكون مفصلا للممثلين المعينين ضمن كليشيات مستهلكة وانفعالات ومواقف متشابهة ، وهكذا نشاهد مجموعة من الافلام التي لاتختلف الا في عناوينها ، وهذا ماجرى بالنسبة لمعظم الافلام التي انتجت عام ١٩٧٢ في سوريا ، وحتى ان بعض عناوينها لم تختلف كثيراً ، فقد احتوت عناوين خمسة منها على كلمة : حب .

ومما لا ينكر ان بين هذه الافلام عدداً يظهر عليه شيء من الجودة – ونستعمل هذه الكلمة تجاوزاً – أو فلنسمها كما فعل أحد النقاد النمساويين : « الجيدة من الافلام السيئة » ... وهي كذلك لما يتوفر فيها من حد معقول من الحرفية السينمائية ، مما يمكنها من التأثير على الجمهور وربما بره ... الا انها من حيث الموضوع او المعالجة تبقى مثل الافلام السيئة ... وهنا تكمن خطورة مثل هذه الافلام ، اذ ان الفيلم السيء صراحة يبقى مكشوفاً ومفضوحاً ، فهو بالتالي أقل خطراً ، من الفيلم الذي تبدو عليه المهارة الحرفية ، ويتظاهر بالجدية ، ويستخدم تقنيات السيما بشكل جذاب ، فيجذب الجمهور أكثر من الفيلم السيء صراحة ، ويخدع الكثيرين بالقناع الخداع الذي يرتديه ، وقد يجد من يدافع عنه على انه فيلم جيد ... والشيء نفسه ينطبق على الفيلم الذي يستخدم ممثلين محبوبين وموهوبين ولكن في قصة تافهة وسطحية ومضرة .

الا اننا نجد بين كاتبي السيناريو من يحاول معالجة مواضيع جدية ومهمة ، ولكن العقلية التجارية تمارس ضغطاً شديداً عليهم يصل أحياناً الى درجة الطغيان والتعسف ، فيجد الكاتب امامه واحداً من حلين ، اما التنازل امام متطلبات المنتج – واحياناً الممثل النجم أيضاً – ومعالجة الموضوع الجدي معالجة سطحية وتقليدية وتافهة ، واما

الامتناع والتوقف عن العمل . وغالباً ما يكون الضغط أو الاغراء المادي هو الفعال والحاسم ، فيتراجع الكاتب ويرضخ لارادة أصحاب المال ... وتفشل كل مساعيه في سبيل اقناعهم بأن التسلية لا تتعارض مع الفن والمسؤولية ... لانهم يعتقدون بأن الفن ضد التجارة ، وقد وصلت هذه القناعة عند أحد المنتجين الى درجة انه يعتبر السيناريو الذي توافق عليه اللجنة المختصة في وزارة الثقافة بسهولة ودون اعتراضات ، يعتبره سيناريو مشكوكاً بنجاحه التجاري ، اذ ان مثل هذه الموافقة قد تعني خلو الفيلم من المشاهد التي اعتادت اللجنة الاعتراض عليها، بينما يعتبرها هو من اسباب نجاح كل فيلم.. ومن المألوف جداً ان يدافع كل منتج عن مشاهد الفحش والبذاءة التي تتوفر عادة في أغلب ما يقدم من سيناريوهات ، وحجتهم هي ان الجمهور يحب ويرغب بمثل هذه المشاهد.. وكأنهم بذلك يكتشفون شيئاً جديداً ، وكأن رغبة الجمهور مبرر كاف لوجود الفحش والبذاءة في أفلامهم...ان كثيراً من الجمهور سيقبل بحماس على شراء الصور الخليعة فهل يعني هذا ان تسمح الدولة ببيعها ؟... وهناك من يضحي بالغالي والرخيص في سبيل الحصول على بعض المخدرات ... فماذا يعني هذا...؟؟؟ وبكل جرأة يقارن كتاب السيناريو ومنتجوها بين المشاهد الجنسية في أفلامهم وتلك المشاهد في الافلام الاوروبية التي تسمح بعرضها الرقابة ،متناسين أو متجاهلين ان المسألة ليست مسألة جنس فحسب ،وانما هي مسألة ذوق وابتذال ، مسألة مهارة وبراعة في التقديم والمعالجة ، او سذاجة وسطحية وسماجة .. بين موقف نابع من القصة وأحداثها ومنسجم مع الشخصيات وظروفها ، وبين مظاهر متكلفة تنفجر من سلسلة متلاحقة من الزيف والافتعال . وهذا لا ينطبق على المشاهد الجنسية الصريحة وحدها بل ينطبق على اغلب مشاهد سيناريوهات الافلام التي تنتج محلياً ، والتي لا تقف على أية ارضية اجتماعية او اخلاقية او فنية .

حاولت في هذه الملاحظات ان اشخص بعض جوانب كتابة السيناريو وعلاقتها بالقطاع الخاص في سوريا، وقد يكون السؤال الأكبر والأهم بعد كل هذا هو : ما العمل ؟ ما العمل في ظروف الانتاج الراهن الذي يحطم المواهب الطيبة ، ويشيع تقاليد عمل مريضة ويجعل الانسان يميل الى القول بان حالة السينما الراهنة في سوريا ــ وما ينطبق على سوريا في هذا المجال ينطبق على لبنان ــ هي حالة الاحتضار ، بالرغم من النشاط السينمائي الذي شاهدناه هذا العام ؟..

ان حديثنا باسهاب عن صناعة السينما هنا ، ومعالجة بعض جوانبها ،واصدار هذا العدد الخاص من المعرفة ، كل ذلك مظهر من مظاهر الاهتمام بالفن السينمائي وبمصيره ودوره في بناء حضارتنا اليوم ، وكل المناقشات

التي نخوضها هي محاولة صادرة عن شعور بان هنالك خطأ قد يمكن اصلاحه او اصلاح شطر منه على اقل تقدير . وان الصراع بين الفن والتجارة ليس بالأمر الجديد ، والمشكلة هي دائماً ذلك الجهد العبقي لايجـاد تزاوج بينهما .. وانني استطيع الزعم بان طموحنا لم يعد ابداً يتركز على تحقيق الفيلم التجاري الفني ، بل بمجرد تحقيق الفيلم التجـاري المعقول ، التجاري المحتمل ، التجاري الذي لاتشعر بالخجل او الغثيان وانت تشاهده ..

ومن المؤكد ان مستقبل السينما المحلية وآمالها تكمن خارج نطاق الفيلم التجاري ، في المؤسسات الرسمية التي يجب ان تتخلى عن الفكر التجاري ، وهذا لايعني ان تتخلى عن الطموح بتوصيل افلامها للجمهور الواسع ، والمؤسسات الفنية الرسمية تتمتع بامكانيات انتاجية لايملكها اي منتج خاص ، اضافة الى كونها بعيدة عن ضغط الموزع والعارض .. والمجال الثاني الذي يمكن ان يحقق لنا الفيلم التجاري الفني هو التجمعات التعاونيـة الانتاجية التي يمكن ان تنشأ بين مجاميع من الفنانين الذين تهمهم قضية السينما في هـذا البلد ويرغبون بتقديم الفيلم التجاري ـ الفني البديل عن الفيلم التجـاري الذي يعتمد على السطحية والابتذال والرخص والذي لايشعر العاملون فيه باية مسؤولية ، سوى مسؤوليتهم تجاه جيب المنتج . الذي من « حقه » ان يدافع عن امواله التي وظفها في «مشروع تجاري» يلبغي ان يكون له مردود مناسب، لذلك فهو حريص على الاشراف على كافة المراحـل ، وخصوصاً السيناريو وتوزيع الادوار الذي يجب أن يجري وفق وصفة مجربة نراهـا مطبقة بامانة في الافلام السورية العشر التي انتجت هذا العام ..

وفي الختام اليك أيها القارىء أهم خطوط الوصفة المعتمدة حالياً لدى المنتجين لكتابة السيناريو المقبول والناجح .. فربما تولدت عندك يومـاً ما الرغبة في كتابة سيناريو والمساهمة في النهضة السينمائية في البلد ، وكما يقول المثل الشعبي : « مافي حدا احسن من حدا ... »

١ ـ قصة بسيطة ساذجة ، قابلة للتغيير والاضافة والحذف دون ان تتأثر بذلك ، ويفضل ان تكون القصة على منوال احدى القصص السينمائية المجربة من قبل في السينما العربية . .

٢ ـ الحرص على تفصيل بعض الادوار لعدد من النجوم الكوميدين المحليين، ولكن على شرط عدم اجراء أي تغيير او تطوير لشخصياتهم ، وعدم ادخال أي تجديدعليهم، واذا امكن استعمال نفس النكت والمواقف التي نجحوا فيها من قبل،فان المجرب مضمون اكثر من الجديد ، والجمهور سيحتج اذا لم يجد في الفيلم الجديدالنكت والحركات والمقالب التي رآها في الفيلم السابق .

٣ – الحرص على كتابة بعض الادوار، وخصوصاً النسائية، لممثلات مصريات، فلا بد من ادخال بعض الاسماء الجذابة، ولا تنس بان الممثلات المصريات مستعدات للتكشيف عن اكبر جزء من اجسامهن بينما الممثلات المحليات رجعيات، ومتعصبات وهن غير مستعدات للتخفيف من ملابسهن الا لسبب منطقي تتطلبه الاحداث والمواقف، ولا يوجد وقت للبحث عن أسباب منطقية، كما لا تنس بأننا لو حاولنا ان نجد لكل شيء تعليلاً منطقياً لما حققنا فيلماً واحداً..

٤ – الحرص على ايجاد بعض المشاهد التي تدور في المسبح أو على شاطىء البحر، فهذه أحسن فرصة طبيعية لاستعراض اكبر عدد من السيقان والصدور، وهنا بامكان الكاميرا ان تتحرك بطلاقة وحرية، وكذلك المنتج والمخرج ومجموعة العاملين معها.

٥ – ثم لا تنس ان تطعم الفلم بمشاهد تدور في كباريه، وستريو، وحفلة خاصة، وربما رحلة مشتركة، ومشهد في السرير، وآخر في البانيو، ومشهد تخلع البطلة فيه ملابسها وترتدي فستان النوم..

٦ – لكي تبرر وجود الفتيات المصريات في الفلم فلا تتعب نفسك بالبحث عن مبررات معقولة نابعة من الواقع بل يكفي ان تورد جملة على لسان احدى الشخصيات مثلاً: «بنت خالتك جت من مصر».. لتقتنع بذلك مبرراً لأن تكون ابنة عبد الطيف فتحي مثلاً تتكلم اللهجة المصرية، أو أن بنت أخت نجاح حفيظ، أو خطيبة عبدو، أو زوجة أبو صياح تتحدث اللهجة المصرية المحلية، وان ذلك شيء طبيعي ومألوف جداً في دمشق.

٧ – لا تنس بعض المشاهد السياحية وبعض المواقف ذات الدلالة الوطنية أو الاخلاقية لارضاء الرقابة.

٨ – اذا استطعت ان تحقق الفقرات الست الأخيرة، وان تضعها في صياغة تنطلي على لجنة قراءة السيناريو لدى وزارة الثقافة، فبامكانك ان تهمل الفقرة الخاصة بايجاد قصة مناسبة ولا تتعب نفسك بان يكون للفيلم فكرة واضحة أو مغزى اجتماعي..

هذه هي اهم الشروط التي يضعها المنتجون أمام كتاب السيناريو، فاذا استطعت تحقيقها يمكنك أن تقدم السيناريو الذي ستكتبه، وأنا أضمن لك قبوله من قبل المنتجين.. ومبروك سلفاً.

نزار قباني

عن الشعر .. والقصيدة .. والتجربة

كانت « المعرفة » قد توجهت الى الشاعر الكبير بعدد من الأسئلة، وقد آثر أن يخص المجلة بفصول من كتابه « قصتي مع الشعر » تضمنت الاجابة عن تساؤلاتنا ، فضلاً عن أمور كثيرة جديدة ..

مصادر الشعر

ليس الشـعر ناراً سماوية ، ولا ذبيحـة مقدسة ، ولا خارقة من خوارق الغيب .

مصادر الشعر بشرية ، وكتابته عمل من أعمال البشـر . وما الحديث عن (شياطين الشعر)،وربّاته ، وعن (الإلهام) والملهمين، و (الوحي) ومن يوحى اليهم ، سوى محاولة لاعطاء الشـعر صفة السحر ، والشعراء صفة السحرة وأصحاب الكرامات ..

والحقيقة أنني لم أؤمن في يوم من الأيام بهـذه المصادر الميتافيزيكية ، ولم أتحمس لتجريد الشعر من طبيعته البشرية، وإلباسه مسوح الأنبياء ..

وعلى افتراض أن الشـعر شكل من أشكال النبوة ، فان مفهـوم النبوّة لدى الشـاعر لا يعني بصورة من الصور أنه ينطق بلسان كائنات أخرى، أو أنه يسمع أصواتاً خفية لا يسمعها الآخرون ..

إن الشـاعر يستبطن النفس البشرية ، ويتقمّص وجدان العالم ، ويقول ما يريدأن يقوله الناس قبل أن يقولوه . وعلى هـذا الضوء يمكن تفسـير نبـوّة المتنبي ، الذي لا يزال منذ الف سنة مستشار العرب في كل كبيرة وصغيرة من شؤون الحياة .

إننا نلجأ الى المتنبي ، لا كرسول من رسُل الله ، نطلب بركاته ونؤخذ بمعجزاته، ولكننا نلجأ اليه كفنّان عظيم ، استطاع ببصيرته ورؤياه الخارقتين، أن يحوّل تجربته الشخصية الى تجربة بحجم الكون ، ويخرج من حدود الزمن العربي .. الى براري الزمن المطلق ..

إن نظرية الشعر السماوي ، كنظرية الحق الالهي للملوك ، نكتة تجاوزها الزمن .

إن السماء لا تكتب شعراً ، لأنها بصراحة لا تعرف الكتابة . ولم يتحدث التاريخ عن ديوان شعر أصدره الملائكة ..

إذن ، فالشعر إفراز إنساني . ولم نسمع أن شجرة صفصاف كتبت قصيدة .. أو أن بلبلاً نشر ديوان شعر ..

الانسان يقول شعراً ، لأنه لو لم يفعل ، لاختنق بفيضاناته الداخلية .

إن النفس البشرية ، كما الجلد البشري ، مسامٌ للتنفس من خلالها ، والشعر هو مجموعة المسام النفسية التي تساعد الانسان على

التخلص من انفجارات أفكاره ومشاعره ، وارتفاع منسوب المياه الجوفية في أعماقه .

كما غاص الانسان في لحم الحياة ، واشتبك بتفاصيلها اليومية ، كلما شعر بالحاجة إلى تسجيل ما حدث معه . فالانسان ذو ولع غريب في كتابة يومياته . وليست كتابة المذكرات سوى نوع من أنواع غريزة حفظ البقاء .. سوى محاولة لاطالة العمر .. ولو على الورق ..

إن للانسان لذتين . لذة في أن يعيش التجربة ، ولذة في أن يكتب عنها ، ويمنحها شكلاً .

فالتجربة إذن شرط أساسي من شروط الكتابة ، والكاتب الذي لايعاني ، لا يستطيع أن ينقل معاناته للآخرين ، كالمرأة التي تريد أن تصل إلى الأمومة ، دون المرور بمراحل الحمل والمخاض .

والذي تستبد بي الدهشة ، كلما سألني سائل : « هل نستطيع أن نقول ان كل ما كتبته في الحب ، كان حصيلة تجارب حقيقية ، أم أنه تأليف وأضغاث أحلام ؟ » .

الواقع أن الحلم وحده عاقر . والحالمون لا يملكون القدرة على انجاب الأطفال .

صحيح ، أن الشعر العـذري يشغل مساحة من ديوان الشعر العربي ، الا ان هذا الشعر كان جسماً غريباً عن الطبع العربي ، ومتنافياً مع البيئة الصحراوية وشبه الصحراوية التي تتعامل مع المرأة تحت أشعة الشمس ، وتنظر الى الاشياء من زواياها الحادة .

واذا لجأ الشعر العربي الى الوهم ، فبسبب الحواجز الدينية والأخلاقيـة والقبلية التي كانت تقف بين الشاعر وبين الوصول الى حبيبته ، أو النطق باسمها .

ومن هنا يمكن اعتبار شعر جميـل بثينة ، وقيس بن الملوح ، شعراً يمثل حالة طارئة أو استثنائية ، أملتها ظروف اجتماعية خارجة عن ارادة الشاعر .

وبكلمة أخرى ، لو أن ليلى وبثينة كانتا في وضع اجتماعي أكثر تسامحاً وتحرّراً ، لاختلفت الصيغة التي كتب بها الشاعران قصائدهما الغزلية ، ولتبدّل موقفهما تبدلاً أساسياً .

إنني أميل إلى الاعتقاد أن شعر عمر بن أبي ربيعة كان أقرب إلى الواقعية العربية من نظرة زميليه ، فهو رغم وجوده في أزهى أيام الاسلام ، بقي منسجماً مع طبيعته كشاعر ، ومخلصاً لموقفه الوجودي .

إذن لكي نكتب عن العشق ، لابدّ لنا أن نموت عشقاً . ولكي نكتب عن النساء . لا بدّ أن نعرف امرأةً واحدةً ، على الأقل .

صحيح أن هناك كتاباً يتفرّجون على الحبّ . . ويكتبون عنه ألوف الصفحات . وصحيح أن هناك شعراء يقومون بتركيب

المرأة تركيباً ذهنياً في مختبرات أحلامهم ، غير أن تجربة هؤلاء تبقى تجربة مخبرية باردة محرومة من زخم الحياة وحرارتها . وطبعاً لا يجد القارىء أية صعوبة في التفريق بين امرأة من ورق .. وامرأة تشطرنا كالسيف الى ألف قطعة . . . وتحوّل عمرنا الى قوس قزح . .

إنني في كلّ ما كتبته كنتُ جزءاً من الرواية ، لا مشاهداً في مقاعد المتفرّجين . فأنا لا أؤمن بوجود النار إذا لم أحترق بها ، ولا أحترم بحراً لا يمنحني الاحساس بالغرق ، وعلى نفس المقياس أقول إنه من المستحيل عليّ أن أكتب عن شعر حبيبتي الطويل ، إذا لم يتكسر بين يديّ كأعواد الزنبق . .

لا يمكنني أن أشتغل بغير موادّ أولية ، تماماً كما لا يستطيع المهندس أن يشتغل بغير الحجر ، والنساج بغير خيوط ، والحدائقي بغير بذور وأغراس .

إن المواد الأولية شيء أساسي في كل إنتاج يدوي أو ذهني ، وإلا تحول الكاتب إلى ساحر يصنع الوجود من العدم .

غـير أن ثمة كتّاباً يستعيضون عن التجربة الحياتية ، بالتجربة الثقافية ، فيتحدثون عن الأسفار دون أن يسافروا ، ويصورون العشق دون أن يعشقوا ، ويصفون تفاصيل الجنس دون أن يلامسوا ظفر امرأة : . .

ما أكثر كتابنا الذين يعيشون على تجارب غير تجاربهم ، وبأجساد غـير أجسادهم ، فيستعيرون أفكار ماركوز ، وعبثية كافكا ، ولا معقول بيكيت وسادية ميللر ، وشهوات الليدي شاترلي الانكليزية ، وتشهّم مـدام بوفاري الفرنسية .

إن استعارة المواقف الحضارية بهذا الشكل المجاني والاعتباطي يحرم أعمالنا الأدبيـة والفنية من الشرط الأساسي لكل عمل إبداعي ، ألا وهو الصدق . وحين يغيب الصدق ، يتشابه صوت الشاعر المولود في الجزيرة البريطانية ، والشاعر المولود في البصرة ، أو ريف مصر . ويصبح سان جون برس مواطناً عربي الوجه والفم واللسان . . . يقطن في حيّ من أحياء بيروت .

ومع إعجابي بالشـعر العربي الحديث ، أحسّ أنه لا يزال واقعاً في حـالة تعدّد الجنسيات . . وازدواج الشخصية ، فهـو مكتوب بلغة عربية لا غبار عليها ، الا أن مناخه العام لا يشبه مناخ دمشق ، أو الكويت ، أو أمارات الشاطىء المتصالح . .

هذا الكلام لا يعني بالطبع أنني أريد أن أعزل الشعر العربي عن تأثيرات الفكر العالمي ، ولكنني أريد أن يحتفظ هذا الشعر بشخصيته العربية ، وأن تكون التجربة التي يعبر عنها تجربة عربية نابعة من واقع الانسان العربي ومعاناته . .

ان النكهة القومية في الأدب والفن شيء جميل ، ولذا نتحمس لموسيقى الجاز ذات المصادر الافريقية ، وللرسومات الصينية التي تنبض على البارفانات السوداء، ولموسيقى الفادو التي تحمل حزن نساء البرتغال على الضائعين في البحر ، ولشعر طاغور المسكون بروح الهند ، ولرباعيات الخيام التي تفوح منها روائح تبريز وشيراز ..

وليس من باب التبجح والغرور القومي أن أقول أن تجاربي ، وأبطالي، وخلفية شعري ، كانت عربية مئة بالمئة . والنساء اللواتي يتحركن على دفاتري هن عربيات ، وهمومهن ، وأزماتهن ، وأحزانهن ، وصرخاتهن ، هي هموم، وأزمات، وصرخات الأنوثة العربية .

ليت الذين يتهمونني باستعباد المرأة وإذلالها واستعمالها كدمية ، يعرفون أنني نقلت الواقع العربي في تعامله مع المرأة ، ولم أخترعه من عندي .

إذا كان في شعري نماذج لرجال يمتلكون المرأة كأنها عمارة ، أو سجادة ، أو كيس طحين ، ولنساء يقبلن أن يدخلن في مثل هذه الصفقة البشعة، فلأن هذه النماذج تصادفك في أكثر من مدينة عربية .

ان قصيدتي (الحب والبترول) مثلاً ، هي صورة للاقطاع العاطفي ، والعلاقة اللاأخلاقية ، التي تقوم بين رجل يستملك بدفتر شيكاته.. وامرأة تستملك بسنابل شعرها الذهبي ، وطفولة نهديها ..

وقصيدتي (حبلى) هي صورة عنيفة بالأسود والرمادي ، للظلم الواقع على جسد امرأة قليلة التجربة .. سيئة الحظ ..

وقصائدي (أوعية الصديد) و (الى أجيرة) و (رسالة الى رجل ما) و (صوت من الحريم) و (رسالة من سيدة حاقدة) و (البغي) ، أليست كلها تشهيراً واحتجاجاً على شريعة الاحتكار والأنانية والاقطاع التي تتحكم بالمجتمع العربي في علاقاته العاطفية والجنسية ..

كان بوسعي بالطبع ان اكتب عن (مدينة فاضلة) . يحب فيها الرجال النساء على طريقة الملائكة . . ويغازلونهم على طريقة العصافير ، وكان بوسعي أن أغمض عيني عن متسلسل الرعب ، والجرائم العاطفية ، التي تبرزها الصحف العربية في صفحاتها الأولى؛ وكان بوسعي أن أعتبر سقوط رأس امرأة هربت مع من تحبه .. طبيعياً كسقوط تفاحة .

لكنني رجل لا أتقن فن الخديعة ، ولا استعمل العدسات الملونة في النظر الى موضوعاتي ولا اقبل أن أكون شاهد زور في المحاكم العرفية التي تحاكم الحب في بلادي .

ولانني شاهد رئيسي على كل الجرائم العلنية التي يرتكبها الرجل ، وتنزل عقوبتها على

جسد المرأة .. يسمونني (شاعر الفضيحة).

والحقيقة انني لا أضيق بهذه التسمية ، ولا افكر في دفعها ، لان كل عمل خارق واستثنائي هو فضيحة . الوردة الحمراء في شعر المرأة الاسبانية فضيحة ، وصوتها المبحوح فضيحة ، والقصيدة الجيدة فضيحة واللوحة الناجحة فضيحة ، والعطر الدافىء فضيحة ، ويدي النائمة على يد حبيبتي .. اجمل فضيحة . ولماذا نذهب بعيداً ، أليس القمر هو فضيحة السماء الكبرى ؟ ..

وحدها القصائد الرديئة هي التي تشيخ وتموت دون ان ينال احد من شرفها .

ما هو شرف القصيدة ؟

نحن نتصور شرف القصيدة جزءاً من الشرف العام ، والمعادل الحسابي له . وهذا التصور ساذج ، ومن شأنه ان يحول الشعر الى نص من نصوص الفقه ، والشاعر الى شماس في ابرشية القرية .

فالشرف العام موقف اتّباعي تحدده ظروف مكانية ، وتاريخية ، واجتماعية ، ودينية ، تتميّز بالثبات . أما الشرف الفنيّ ، فموقف إبداعي ينتقد التاريخ ، ويصحّحه ويغيّر مجراه . وبتعبير آخر إن الشرف العام والشرف الفنيّ يسيران في خطّين متقاطعين لا متوازيين .

والشعراء الجيدون في الأدب العربي هم أولئك الذين كانوا أكثر ولاءً لشرفهم الفني ، من ولائهم الشرف العام . والأفذاذ منهم كأبي نواس ، وأبي تمام ، والمتنبي كانوا في حالة تناقض وطلاق مع مفهوم الشرف العام .. لانه يتنافى والطبيعة الإنقلابية للشعر .

وفي الغرب ، لم يستطع الفكر البريطاني المحافظ،ووارثوالرصانةعنالعهدالفيكتوري، أن يقهروا أوسكار وايلد ، و د. ه. لورنس لان شرفهما الفني كان كافياً لتكريسهما كاتبين من أكبر كتّاب العالم . واستطاعت (الليدي شاترلي) أن تسترد جنسيتها البريطانية ، وحقوقها المدنية كاملة .

إذن ، فكلُّ مبدع ، هو بالضرورة صوتٌ معارض ولا قيمة لكاتب يجلس في صفوف الموالين ، ويصوّت مع الأكثرية ، ويرفع يده الخشبية بالموافقة على مشاريع القوانين التي وضعها أبو سفيان ..

وفي المجتمعات المتخلّفة ، تأخذ المعركة بين الشرف العام والشرف الفني،شكلَ المذبحة، ولا يبقى أمام الشاعر سوى خيارين ، أن يصبح حيواناً داجناً في المزرعة الجماعيّة. يأكل ، ويشرب ،ويتناسل .. أو أن يخالف نظام المزرعة، فيخسر شرفه، ويربح شعره.

والحقيقة أنني لستُ نادماً على الخروج من المزرعة ، لأن نهاراتها متشابهة، ولياليها متشابهة ، وأحاديث رجالها متشابهة .. ونساءَها متشابهة ..

ولقد اخترتُ الخروج ، لأنني كنتُ أعرف أن البقاء في طرواده كان يعني زيادة نسبة الكولسترول في دمي ودم قصائدي ..

* * *

أنت تمارس فعل الكتابة. إذن فأنت متهم.

وأنت تمارس الكتابة في العالم العربي بالذات فتهمتك أخطر ، وعقوبتك مضاعفة .

أنت تحاول أن تخرج على غريزة القطيع ، وأفكار القطيع ، وقناعات القطيع ، وتنفرد عن بقية حبّات الفاصولياء المتشابهة حجماً وشكلاً ، إذن فأنت متهم . .

أنت تحاول أن تغيّر بالكلمات ملامح عصرك ، وإيقاع أيام مواطنيك ، وجغرافية النفس البشرية . . إذن فأنت متهم .

أنت تحاول أن تغير اتجاهات الطرق في مدينتك ، وتغير أسماء الشوارع ، والساحات العامة ، وأسماء الناس . . إذن فأنت متهم . .

وأنت تحاول أن تمزق كل الفرمانات التي تحمل تواقيع أجدادك ، وتعترض على تدخل الأموات في شؤونك الشخصية ، ورسم خارطة عواطفك ، وكلامك ، ومعتقداتك ، اذن فأنت تركب حصان الفضيحة . .

وحصان الفضيحة حصانٌ متعِب وشرِس لكنه يبقى دائماً أجملَ الخيل . .

أعود إلى المصادر . مصادري .

. وأول ملاحظة أسجلها هي أنني لا أحفظ شعر غيري ، ولا شعري . .

إنني أجد صعوبة كبيرة في تذكر شعري وروايته . وفي الجلسات الحميمة التي يُطلب مني ، أن أقرأ شعري ، أشعر بعقدة الذنب ، ويشعر أصدقائي بأنني أتعالى عليهم . ويبتلعون اعتذاري على مضض .

الواقع أنني لا ألعب لعبة النسيان ، ولكنني بالفعل عاجز عن استحضار قصيدة كتبتها قبل خمس دقائق .

وإنني لأشعر بغيرة حقيقية من الشعراء الذين يكفي أن تضغط زراً من أزرار ذاكرتهم . . حتى يبدأوا بالغناء بدقة شريط مسجل . .

لذلك أحمل جميع أوراقي الى الأماسي الشعرية التي أعطيها ، وأقلبها على الطريقة ورقة . . ورقة . . حتى لا أتورط .

والسؤال الذي ما زال يلاحقني ويعذبني هو التالي :

هل نسيانُ الشاعر شعره ، هو ظاهرة عافية أم ظاهرة مرض ، وبالتالي هل الذاكرة الشعرية شرط أساسي في اللعبة الشعرية ؟

أنا أتصور أن كتابة القصيدة شيء . . وتلاوتها أو استحضارها شيء آخر . فالكتابة بَرْقٌ لا عمر له ، والحفظ ملكة مكتسبة ،

ورياضة ككل الرياضات الـتي تكتمل بالممارسة .

والذاكرة ، بكل أنواعها ، هي نوع من الارتباط بالماضي ، والعودة إليه . إننا نتذكر احبابنا لأنهم ذهبوا . ونتذكر أمواتنا لأنهم ماتوا .. وعلى هذا الأساس لا احد يتـذكر مستقبلـه .

التذكر التصاق . والنسيان انعتـاق . وكلُّ قصيدة نكتبهـا هي إشارة مـرور تجاوزناها ، بحثاً عن إشارات جديدة .

والبقاء عند الإشارات القديمـة هو في تصوّري ، نوع من الوقوف على الأطلال .. يعيق الرحلة ، وينحر الطموح ، ويجعل عيني الشاعر في مؤخرة رأسه ..

وأعترف لـكم هنا ، أنني قليل الوفـاء لقصائدي القديمة . فأنا لا أزورها ، ولا أراسلها ، ولا أسأل عنها إلاّ في الحالات الإضطرارية ، لأنني أعتقد أن كثرة زيارات الشاعر لقصائده القديمة يعطي هذه القصائد شكل الضريح ..

ولا أدري ، لماذا يتملكني الإحساس وأنا أقرأ قصيدةً قديمة لي ، أنني ألبسُ قميصاً مستعملاً ، أو أسكن فندقاً غير مريح .

إن رواية الشعر ، هي استعادة حالة ، واسترجاع مناخ نفسيّ من الصعب استعادته . لذلك يصعب علي استدعـاء زمن خرجَ من يدي .

طبعاً ، هذا لا يعني أنني أتنكـر لأعمالي القديمة ، وأتبرأ منها . كل مـا في الموضوع أنني أعتبر أن هذه الأعمال قد لعبت دورها الذي كان مقرراً أن تلعبه وانتهى الأمر ..

والملاحظة الثانية التي أريد أن أسجّلها في سياق الحديث عن مصادري ، هي غيابُ الطبيعة ، كموضوع قائم بذاته ، عن شعري. وزيادة في الإيضاح أقول إنني لم أكن واحداً من الوصّافـين العرب ، كابن الرومـي ، والبحتري، وابن المعتز ، الذين نقلوا الطبيعة إلينا نقلاً زيتياً رصيناً ، وبمنتهى الحرفيّة والحياد .

ان الطبيعة ، كعالم منفصل ، لم تلعب في شعري دوراً هاماً . كان الانسان اهم منها واقوى حضوراً . صحيح انني كتبت عن النجوم ، والغيوم ، والينابيع والبحـار ، والغابات ، ولكنني كنت دائماً اربطها بعلاقة انسانية ما .. وبتعبير اوضح كنت اضع كل هـذه الاشياء الجميلة تحت تصرف المرأة التي احبها ، وفي خدمتها .

انني لم اكتب عن القمر لانه قمر .. ولكنني كتبت عنه كقطعة ديكور جميلة في حضرة العشق ، وزهرة الغاردينيا البيضاء لم تكن تعنيني الا لانها تستوطن شعر حبيبتي. وأمطار تشرين وغيومه لم تكن لتسترعي انتباهي الا لانها تشكل خلفية رمادية اللون لمواعيدي .

أمـا الكحول ، كمصدر مزعوم من مصادر الابداع ، فقد كنت أرى فيها عامل اعاقة وهبوط لا عامل توهج وصعود.

ان الكتابة تحت المؤثرات الاصطناعية هي مغامرة غير مضمونة النتائج . ولا أتذكر أنني جمعت القلم والكأس في أية لحظة من لحظات العمل . فالكتابة تتطلب من الكاتب أن يكون في أعلى مراحل المسؤولية ، والبصـيرة ، والمعرفة بما يفعل . . والا أصبحت القصيدة حملاً تتحكم به الصدفة . . ودواليب الحظ . . والشعر العظيم لا يعتمد أبداً على الحظ والصدفة

واذا كانت الخمرة تفك عقدة لساني كعاشق فانها تربطه كشاعر . . وتجعل أصابع يدي اليمنى أسلاكاً من الزجاج سريعة الانكسار .

حتى في الأمسيات التي أقرأ فيها شعري ، لا أستعين لأواجه الناس ، بأي عقار من العقاقير المنبهة التي يستعملها بعض الشعراء بحثاً عن شجاعة كيميائية ، وبطولة غير واثقة من نفسها .

ان السكر لم يكن في يوم من الايام وسيلة اقناع بالشعر . . ولكن السكر بالشعر يأتي بعد ذلك . .

القصيدة .. ذلك المجهول

ليس من السهل مراقبة القصيدة وهي تتشكل . والشاعر الذي يحاول أن يتأمل حركة أصابعه على الورقة ، يشبه سائق الدراجة الذي يتأمل حركة قدميه فيرتبك .. ويفقد توازنه ..

والشاعر الذي يدعي أنه يعرف كيف تتحرك المياه في عوالمه الجوانية ، يجهل حقيقة اللعبة ..

وأنا أعترف هنا بكل صدق ، أنني أكتب كما أسوق سيارتي ، دون أن أعرف شيئاً عن ميكانيكية الكتابة ، أو عن ميكانيك السيارة .

ركوب الطائرة متعة . ولكن التفكير بألوف المعادلات الحسابية التي تشيلها الى ارتفاع ٣٢ الف قدم .. يفسد متعة الرحلة ،

وركوب القصيدة شيء مشابه . وقد علمتني تجربتي الشعرية أن لا أفكر كثيراً بالحقائب ، وتذاكر السفر ، وتأشيرات الخروج وأسماء الفنادق التي سأقيم فيها . فما يهمني هو الرحيل نفسه .

أعترف أيضاً أنني لا أفكر بقصيدتي تفكيراً سابقاً . قد يكون لدي شيء أقوله ، ولكنني لا أعرف ما هو ..

رأس الشاعر كبطن المرأة . . مجاهيل مغلقة تمتليء بمخلوقات لا نستطيع تحديد ماهيتها ، وجنسيتها ، وجنسها ..

لذلك يصعب علي أن أتحدث عن ميكانيكية القصيدة وطريقة تشغيلها .. فليس في لعبة الشعر قواعد عامة ، وإن كان فيها بعض الاجتهادات الشخصية .

فيما يتعلق بي تأتيني القصيدة — أول ماتأتي — بشكل جمل غير مكتملة ، وغير مفسرة .

تضرب كالبرق وتختفي كالبرق .

لا أحاول امساك البرق . بل اتركه يذهب ، مكتفياً بالاضاءة الأولى التي يحدثها .

أرجع للظلام . وانتظر التماع البرق من جديد .

قد يطول انتظاري له وقد يقصر . ولكنني لا أحاول أبداً استحداث برق صناعي .

ومن تجمع البروق وتلاحقها ، تحدث الاثارة النفسية الشاملة ، وأبدأ العمل على أرض واضحة .

وفي هذه المرحلة فقط ، أستطيع أن أتدخل إرادياً في مراقبة القصيدة ، ورؤيتها

بعقلي وبصيرتي ، وممارسة النقد الذاتي عليها .

في المرحلة الأولى اكون محكوماً ، وفي المرحلة الثانية أصبح حاكماً . وبكلمة أوضح ، في المرحلة الأولى أكون مرئياً .. وفي الثانية رائياً .

* * *

تجيئني القصيدة بشكل مباغت . أحيانا تدخل علي وانا في المقهى ، وأحياناً تركب معي الأوتوبيس ، وأحيانا تشد معطفي وانا أجتاز الشارع . فهي اذن حاضرة قبل حضورها ..ولاتنتظر سوى الفرصة المناسبة لتفتح الباب وتدخل ..

طبعاً ، أنا أفكتر فيها ، ولكنّ التفكير فيها ، لايقدّم ولا يؤخر في زمان حضورها . هناك قصائد — كقصيدتي حبلى — ظللت أفكر فيها عشر سنوات .. ولم تحضر إلا في السنة الحادية عشرة ..

* * *

هوايتي المفضلة هي الجلوس أمام ورقة نظيفة أنتظر السمك الذي قد يحمله البحر .

قد يجيء السمك في يوم ، أو في أسبوع ، أو شهر .. أو قد لا يجيء . فأخلاق السمك وأخلاق القصائد متشابهة . والمطلوب ممن يحب الأسماك الجيدة أن يصبر .. لأن البحر دائماً يكافىء الصابرين .

إذن كيف أكتب ؟

كل من دخل مكتبي في بيروت .. يرى دائماً أوراقاً ملونة أمامي .. على احداها كلمة .. وعلى الثانية كلمتان .. وعلى الثالثة لا شيء .

التحديق في فراغ الورقة يثيرني .. ويمنحني الأمل .. وكما يجلس طفل على حافة بركة .. ينتظر قدوم السمك .. أجلس أنا على حافة الورقة أراقب ارتعاش خيط الصنارة ..

انني شاعر غير مستعجل .. ولا أستعمل وسائل غير أخلاقية لرشوة السمك .

من هذا الكلام أريد أن أصل الى نقطتين رئيسيتين :

١ — القصيدة هي التي تتقدم الى الشاعر ليكتبها لا العكس . وبتعبير آخر ليس الشاعر هو الذي يكتب القصيدة وانما هي التي تكتبه .

٢ — حضور القصيدة على الورق متأخر جداً على زمن تكونها الحقيقي . وشكلها الأخير — أي الشكل الذي نقرؤه — هو المحطة الأخيرة التي يصل اليها القطار بعد سفر طويل قد يصل الى ألوف السنين الشمسية .

من أين يأتي الشعر ؟

يخطىء الشاعر حين يظن أنه يكتب قصيدته وحده .

هذا وهم كبير . إنني أشعر أحياناً أن

البشرية كلها ، والتاريخ بكل امتداده الجاهلي والاسلامي والاموي والعباسي ، وكذلك الاحياء والاموات .. يشتركون في كتابة قصيدتي .

أكيد أنني أحاول أن أنفي ارتباطاتي التاريخية والوراثية والقبلية والثقافية وأدعي الحرية والتفرد .

وأكيد أنني أحاول أن أتبرأ من المؤثرات اللاحقة لولادتي ، ولكن ماذا افعل بالمؤثرات النفسية والعضوية السابقة لولادتي ، وهي كالوشم العميق لا تمحى ولا تمسح .

اللغة مثلاً، قميص جاهز لاستيعاب أجساد كل اطفال العشيرة . انها جزء من التركة القومية ، ومن الوصية المقدسة التي لا يمكن مخالفتها . وكذلك طرائق التفكير ، والتعبير ، ومنطق النظر الى الحياة والأشياء والانفعال بها ، كلها قمصان معلقة في خزانة التاريخ ، وتبحث عمن ترتديه ..

طبعاً يستطيع بعض المشاغبين من أطفال الاسرة ان يضربوا عن ارتداء ملابس أشقائهم الكبار، ويستطيعون ان يقصوا .. ويفصلوا .. ويعدلوا القمصان التاريخية على مساحة أجسادهم .. ولكن القماش يبقى قماشاً .. والخيوط القطنية ، والازرار .. والبطانة .. تبقى هي .. هي ..

كل هذا يدل على أن القصيدة لا تنتمي مئة بالمئة الى زمان كتابتها فقط ، ولكنها تنتمي الى زمان مركب يمد جذوره طولاً وعرضاً في أعماق أعماق الأرض ..

* * *

وماذا عن عملية الكتابة نفسها ؟ كيف تبدأ .. وكيف تنمو .. وكيف تنتهي ؟

علاقة القصيدة بالورقة التي أكتب عليها .. علاقة فيها ملامح كثيرة من لعبة الجنس . فهي تبدأ كما تبدأ كل العلاقات الجسدية ، برغبة في احتلال مساحة لا نعرفها من إقليم لا نعرفه ..

الورقة أمامي جسد لا اعرفه . فراغ بارد يبحث عمن يغطيه ، ومرفأ مفتوح لكل البحارة ، ولكل صيادي اللؤلؤ ..

الورقة ، ككل امرأة ، يجب أن تتقن أصول اللعبة، وتعرف قواعد الصيد واجتذاب الفرائس ..

الورقة الملونة بالنسبة لي ، فخ أقع فيه بسهولة ، والورقة الوردية تثيرني كما يتهيج الثور الاسباني .. أمام همجية اللون الاحمر .

حضور القصيدة ، يتوقف إذن ، على شطارة الورقة .. وعلى استعدادها النفسي والجسدي لتقبل العشق ..

أحياناً أشعر أن الورقة مستعدة، فأمارس الحب معها بنجاح ..

وأحياناً كثيرة أشعر أن الورقة لا تريد. فألبس ثيابي وأنصرف ..

كل شيء يمكن اغتصابه في العالم الا الأوراق .

حين تبدأ القصيدة في ملامسة جسد الورقة، تبدأ مترددة ، ومتلعثمة ، وخائفة من الفشل.

ففي عملية الابداع ، كما في عملية الجنس لابد من التعرف على طبيعة الأرض التي نمشي عليها ، ولابد من حدوث الالفة ، والملاءمة ، والصعود تدريجياً الى حالة النيرفانا .

القصيدة وهي في طريقها لتصبح قصيدة لاتفكر بشيء ، ولاتخطط لأي شيء .. انها تنفجر كالألعاب النارية في كل الجهات، وتأخذ أشكالا غير متوقعة .

أنا لاأستطيع حين أكتب ، أن أعرف الى أين ستجرني القصيدة ، ولا حجم المفاجآت التي تنتظرني معها ..

تحت كل كلمة يختبيء لغم . ووراء كل فاصلة ينتظرنا مجهول جديد ، واللغة نفسها تسحبنا في بعض الأحيان وراءها، كما تسحب الخيول جرّافات الثلج ..

سقوط الوثنية الشعرية

هل هناك قصيدة عربية حديثة ؟ .

هل نستطيع ان نقول ان الأرض التي مشت عليها القصيدة العربية خمسةعشر قرناً، قد ضربها زلزال مفاجيء ، فغير تركيبها العضوي والجيولوجي تماماً ؟.

الأكيد أن القصيدة العربية قد انفصلت عن شجرة العائلة ، وهربت نهائياً من (بيت الطاعة) ، ووصاية الاجداد ..

والاكيد.. الاكيد.. أن القصيدة العربية اكتشفت صوتها الخاص، بعد أن كانت مجموعة من العادات اللغوية والبلاغية ، أخذت مع مرور الزمن شكل المسلمات الدينية التي لا تقبل الجدل أو النقاش .

وباستثناء الأصوات المتفردة ، فان غالبية القصائد العربية كانت في حقيقتها قصيدة واحدة ، تنقل عن نموذج محفوظ في الذاكرة ، وسابق التجربة .

وبرغم أن الاسلام اقتلع الوثنية ، وسفه قواعدها ، الا أن الوثنية الشعرية بقيت صامدة ؛ وبقي الوثنيون يحكمون الانسان العربي ، ويسيطرون على حركته بقوة الاستمرار والوراثة .

وبموت العصر العباسي ، دخل الشعر في الدهميـة المطلقـة ، وصارت القصائد موتاً مكتوباً .

ولقد استمرت القصيدة - الموت متمددة على حياتنا خمسة قرون، لايجرؤ أحد على دفنها. وكانت القصائد في تلك الحقبة كأضرحة الأولياء ، لا يسمح لأحد بتدنيس حرماتها والاعتداء على مقدساتها .

وحين خرج الانسان العربي في مطلع العشرينات من غرفة التخدير ، وبدأ يستعيد وعيه الوجودي والسياسي ، ويسترد تفكيره المحجوز عليه ، أدرك أن وضعه الجديد يحتاج الى كلام جديد ، وأن الخروج من عصر الانحطاط لا يكون إلا بالخروج من ثياب عصور الانحطاط، وعقلية عصور الانحطاط، وقبل كل شيء ، من لغة ومفردات عصور الإنحطاط .

ان التحولات السياسية العنيفة التي تعرضت لها المنطقة العربية في مطلع هذا القرن، ما كان يمكن أن تتم بمنأى عن تحولات مماثلة في عقل الانسان العربي وفي لغته .

الثورة فعـل جديد وكلام جديد في آن

واحد ، أي تطبيق ورؤيا ، ويصعب علي أن أتصور ثورة جديدة تعيد نفس الكلام القديم .

ومن هنا ، كان على القصيدة العربية أن تنسجم مع الثورة أو تستقيل ، أن تتقدم نحو المستقبل ، أو تدفن نفسها في ضريح التاريخ ، وتتحول الى ذكرى .

والواقع أن القصيدة العربية وصلت في نهايات القرن التاسع عشر الى سن اليأس ، وتحولت الى عانس فقدت أملها بالزواج والاخصاب ..

إذن ، كان لا بد للقصيدة التاريخية أن تنسحب ، بعد أن أدركتها الشيخوخة ، وأصبحت ثمرة من الخشب لا عصير فيها .

وهذا لا يعني بشكل من الأشكال ، أن القصيدة الحديثة هي البديل التاريخي للقصيدة التقليدية ، إنما على العكس نقيضها والقطب المقابل لها .

فحين ظلت القصيدة القديمة خشبة تعوم على سطح اللغة ، ونوعاً من أشغال الابرة والحفر على النحاس ، ورحيلاً مضجراً داخل مملكة النحو ، والصرف ، والعروض ، ونقلاً فوتوغرافياً للواقع بالأبيض والأسود ، ألقت القصيدة الحديثة عن ظهرها هذه التركة الثقيلة ، وقررت أن تنفصل عن مسقط رأسها ، وتهجر البيت الأبوي .

أخطر ما فعلته القصيدة العربية الحديثة هو :

١ — الخروج من الزمن الشعري العربي الواقف ، الى زمن تتمدد أجزاؤه ، وتتسع في كل لحظة .

القصيدة الحديثة جاءتنا ومعها زمنها الخاص ، بعد أن كان جميع الشعراء العرب يسكنون في زمن واحد . كما تسكن القبيلة في خيمة واحدة ، وتغرف الطعام من إناء واحد .

وهذه السكنى في الزمن الواحد ، جعلت أعمار الشعراء واحدة ، سواء من وُلد منهم في القرن الثالث أو العاشر ، أو الثالث عشر للهجرة .

٢ — قادت حركة عصيان خطيرة ، ضد كل العادات والأنماط اللغوية والبلاغية التي التصقت بها ولاديا . فالشاعر العربي الحديث هو الذي يكتب لغته ، وليست اللغة هي التي تكتبه . وبعبارة أخرى لا يرتبط بأي التزام سابق يجعله موظفاً عند مفردات قصيدته .

٣ — لم تعد وظيفة القصيدة الحديثة أن تعلمنا ما هو معلوم ، وتنظم لنا من جديد ما هو منظوم ، صارت وظيفتها أن ترمينا على أرض الدهشة والتوقع ، وتسافر بنا الى مدن الغرابة . وبهذا المعنى لم تعد القصيدة انتظاراً للمنتظر . . . — كما كانت على أيدي تجاري الشعر وبغاواته خلال ما يقارب الألف

عام—بل أصبحت شوقاً لما لا يأتي،وانتظاراً لما لا يُنتَظر ..

٤ — تحرّرت القصيدة الحديثة موسيقياً من الجبرية ، ومن حتمية البحور الخليلية، ووثنية القافية الموحّدة ، وكسرت اشارات المرور الحمراء التي كانت تعترض حركتها ، وتقص أجنحة حريتها .

موسيقى القصيدة الحديثة ، ليس لها نصّ مكتوب ، ولا تُدوّن كما تُدَوّن المقامات والبشارف والموشّحات ، ولا تُعزف عزفاً جماعياً ، كما كشفت القراءات الشعرية التي قدّمها الشعراء العرب المحدثون .

ذلك لأن موسيقى هذا الشعر ، تأتي من فعل الكتابة نفسه ، ومن المعاناة المستمرة ، والمغامرة مع المجهول اللغويّ والنفسيّ ، لا من التراكمات الصوتية والنغمية المخزونة في أذننا الداخلية بشكل وراثي وعضوي .

ولأن موسيقى الشعر الحديث هي مغامرة شخصية بين الشاعر والعالم ، وبين الشاعر واللغة ، فلا يمكن التكهّن بالصيغة النهائية التي ستصل اليها القصيدة العربية في المستقبل .

والشيء الأكيد أنه كلما كبرت الحرية ، ازدادت الاحتمالات،وربح الشعر مساحات جديدة من الأرض لم يكن يحلم باستملاكها . وليست (قصيدة النثر) سوى واحدة من الجُزُر الجميلة التي أهدتها الحرية للشعر العربي الحديث .

٥ — هندسياً تغيّر المخطّط العام للقصيدة العربية تغيّراً . . أزيلت الجدران الداخلية ، والحواجز العازلة التي كانت تجعل من القصيدة القديمة فندقاً بمئات الحجرات .. وناطحة سحاب بمئات الطبقات . .

القصيدة الحديثة مهندَسة بشكل مختلف ، يجعلها أفقاً بحرياً مكشوفاً ، يندمج فيه الماء ، والسماء ، والرمل ، وحشائش البحر ، وصواري المراكب ، في زرقة مُوحّدة . .

وكما في الغابات الكثيفة الشجر والورق ، وكما في السمفونيات العظيمة ، ليس ثمة انفصال بين الجزء والكلّ ، بين الشجرة وبين محيطها الشجري ، وبين النغمة وبين مكانها من الإيقاع العام ، فان بيت الشعر العربي المنعزل كقلعة أثرية ، والمكتفي اكتفاءً ذاتياً بجمال صورته وبراعة صنعته ، أو مأثور حكمته،لم يعد يشكل أيّ أهمية استراتيجية على خارطة الشعر الحديث ، حيث الشاعر يخترق جدار العالم ، ويضيء كالبرق وجه الأشياء.. دون التوقف على محطات التموين الصغيرة .. التي كانوا يسمّونها (أبيات القصيدة) ..

٦ — صارت القصيدة سهماً باتجاه العمق، بعد أن كانت دائرةً مرسومة على وجه الماء، تنفلش كلما اتّسع قطرها .

وهذا التحوّل في الحركة من البرّانية الى الجوّانية ، ومن يقين الحواس الخمس ، الى

شَطَحات الحلم ، وتركيبات العقل الباطن ، ومن اللمس بأصابع اليد ، الى اللمس بأصابع الحَدْس ، ومن الإضاءة البدائية المباشرة ، الى الإضاءة العصرية التي تتقن لعبة الظل والتمويه ، جعل القصيدة الحديثة أكثر من بُعْدٍ واحد .

كلُّ هــذه الانقلابات في بنية القصيدة العربية الحديثة تمّت بشكل انفجــار مخالف لكل قوانين التاريــخ الأدبي وتوقّعاته . وأكاد أقول ان ولادتها بهذا الشكل المبــاغت كان ولادةً لا منطقية ، بدليــل أن الذوق العربي العام لا يزال مبهوراً ومدهوشاً أمام الطفل الجديد الذي ليس في عينيه شيء من ملامح أجداده .

ان تحفظ الذوق العربي العام، لدى قراءة القصيدة الحديثة أو سماعهـا ، شيء منتظر وطبيعي ، وهو دليل على أن هذه القصيدة أصبحت متقدمة عـلى الذوق العربي العام ، وبالتالي صارت قادرة على ترويضه وتحضيره.

٧ — لأن القصيدة العربية الحديثة تتعامل مع اللامنتظر والمجهول . فهي قصيدة صعبة تأليفها صعب ، والدخول اليها صعب .

القصائد القديمة سهـلة . لأن طبيعتها مستوية ومكشوفة. وهندستها العامة لا تحتمل المصادفات ولا المفاجئات ، فهي مجموعــة مقننّة من المهارات التشكيلية والتزيينية، يستطيع كل من تمرّس بها أن ينتمي لنقابة الشعر .

ومن هنا ، كانت الكتاتيب ، والمساجد ، والتكايا ، والزوايا ، والمقاهي ، والجمعيات الخيرية ، وحلقات محو الأمية، هي الأكاديميات التي تخرّج منها ألوف النظّامين العرب .

٨ — الشعر الحديث حمل إلينا التعب . لأنه حمــل إلينا السرّ ، وطرح الأسئلة ، وعلمنا ما لم نعلم .بينا الشعر القديم،أو أكثره على الأقل ، علـّمنا ما نعلم وأجابنا قبل أن نسأل ،ورمانا على سجّادة الكسل والطمأنينة والشعر العظيم لا يتعامل مـع الطمأنينة أبداً. وبكلمة أخرى إن الشعر العظيم لا يتوخّى سلامة من يقرؤونه ، بل يتـآمر على سلامتهم، ويضعهم في منطقة الخطر . . .

٩ — خرج الشعر العربي الحديث من الموالاة الى المعارضة ، واستقال من وظيفته القديمة كمغنٍ في جوقة الملك ، أو كسائس لخيوله ، أو كمرفّه عن زوجاته . .

ولذلك يعيش شعرنا اليوم منفياً خارج المدن التي ترفض أن تتغيّر . ويعيش الشاعر في حالة تصادم مستمر مع السلطة التي تريد أن تدجّنه ، وتستأصل غدد الرفض فيه ، وتجعــل منه صوتاً في كومبارس وزارات الاعــلام .

إن النُظُم بشكل عام تقف بوجــه

الشاعر . لأنها تمثل الاستمرار والثبات ، في حين يمثل الشاعر إرادة الحركة والتحول . وهكذا تنقطع خيوط الحوار ، وتنعدم الثقة ، ويدرج اسم الشاعر في لوائح المخربين، والفوضويين ، والخارجين على القانون .

١٠ – تجاوز الشاعر الحديث أيضاً حدود القبيلة وتفكيرها المحلي ، وهمومها الصغيرة ، وساعدته وسائل الحضارة الحديثة ، وتقلّص حجم الكرة الأرضية ، والانفجار الثقافي والعلمي في العالم ، على أن يفكر تفكيراً كونياً ، ويحسّ إحساساً كونياً ، ويكون جزءاً من فرح العالم ومن حزنه .

إلا أن خوفي الوحيد على الشعر الحديث ناشيء من تشابه نماذجه ، واصطلاحاته ، ورموزه ، بحيث أصبحت قراءة قصيدة واحدة من هذا الشعر تغنيك عن قراءة بقية النماذج . وهذه الظاهرة شديدة الخطورة لأنها ستدخل الشعر الحديث مرة أخرى في دائرة الاعادة والتكرار . . وبالتالي فان القصيدة الحديثة ستأخذ نفس الخط البياني الذي أخذته القصيدة العمودية . . وتدخل في نفس مدارها المغلق .

* * *

تأثر السينما المصرية بالسينما العالمية

الدكتور رفيق الصبان

كلما فكرت في السينما المصرية .. اجدنفسي مقوداً الى تصور رؤيا معينة لاتفارقني .. عربة ذهبية قديمة تجرها ستة خيول شابة .. ويقودها حوذي كهـــل في طريق معبدة مليئة بالاشجار .. عربة مليئة بالآمال الملونة والاحلام .

ولكن الأيام تمر .. والطرق تتعقد .وتهرم الأشجار . والعربة لازالت هي هي لاتتغيررغم اختراع السيارات السريعة ورغمناطحات السحاب . لقد اصبح الحوذي رجلاً عجوزاً .. والجياد بانت عظامها . .والأبواب تحطمت . والطريق اصبحت رملية مليئة بالأحجـــار .. ومع ذلك فلا زالت العربة تسير ..

ان (حالة) السينما المصرية تعتبر في تاريخ السينما حالة فريدة في نوعها .. فهذه السينما التي خرجت الى الوجود في منتصف العشرينات.. اي قبل ان تظهر كثير من [السينمات] في كثير من دول العالم « لا زالت تعيش على اندفاعها الاول » وعلى بذورها الأولى دون اية محاولة حقيقية للنمو والنضج والاشعاع الحقيقي .

ان كثيراً من النجوم والمخرجين والفنيين الذين كانوا يعملون في الثلاثينات والاربعينات لا زالوا حتى الآن يعملون – اذا كانوا على قيد الحياة – وبنفس شروطهم القديمة .. ودون اي تقدم يذكر في فنهم السينمائي .

هذا العجز عن النمو او هذا القصور الفكري الملفت للنظر أصبح ظاهرة أساسية تميز السينما المصرية وتعطيها طابعها الخاص .

وبالطبع فانني لا أنفي ولا أتجاهل الكثير من المحاولات الشجاعة والمدهشة أحياناً التي خرجت بالسينما المصرية من طريقها التقليدي واعطتها اشعاعاً موقتاً وألقاً خاصاً « ولكني أتكلم في العموميات وهذه العموميات ليست في صالح السينما المصرية قطعاً » .

اذا عدنا بعد هذه المقدمة العابرة الى استعراض التأثيرات المتبادلة بين السينما المصرية والسينما العالمية لوجدنا ايضاً أن موقف السينما المصرية من هذه التأثيرات كان دائماً موقفاً سلبياً « تأخذ ولا تعطي » تقتبس ولا يقتبس منها !.. تنقل وليس فيها ما ينقل .

لذلك سأكتفي في حديثي بالاشارة الى التأثر المختلف الذي حققته السينما المصرية من (السينمات) الاخرى .. سواء عن طريق الشكل أو عن طريق المضمون .

اما المضمون فلقد كان تأثر السينما المصرية فيه محدوداً .. ومقصوراً على اقتباس بعض الميلودرامات الشهيرة أو الكوميديات التي لاقت نجاحاً ما .. تنقلب فوراً الى الجو المصري .. وتغرق في (المرق) العربي دون أية محاولة حقيقية لاعطاءها روحاً مصرية وطابعاً عربياً أصيلاً ..

ان المرء ليدهش حينما يستعرض الأثر الذي تركته الواقعية الايطالية على تاريخ السينما كله .. عندما خرجت من دائرة الاستوديوهات الضيقة الى الشوارع الفسيحة والهواء، وعندما اختارت نماذجها من الناس العاديين جعلت منهم أبطالاً لها ..

ان (الطريقة) التي فرضتها الواقعية الايطالية بعد الحرب الثانية .. كان من الممكن ان تكون وسيلة الخلاص الكبرى للسينما المصرية لو أرادت حقاً أن تتبعها وان تتأثر بها .. ولكن السينما المصرية ظلت سجينة استوديوهاتها القديمة .. ومواضيعها الازلية ونجومها التي لاتتغير ولا تشيخ .

بل حتى مخرجيها الكبار لم يفكروا في

تبني الواقــع الحقيقي عندما أرادوا أن يخرجوا أفلاماًواقعية تعكس أحوال وشروط الطبقة الفقيرة من الناس ..

فصلاح ابوسيف عندما أخرج (الفتوة) لم يذهب الى سوق الخضار حيث تدور أحداث الفيلم الــتي تصور طبقة التجار المحتكرين والمتلاعبين بالاسعار .. وانما بنى في استوديو الاهرام سوقاً للخضار يفخرهو نفسه بانها لاتختلف كثيراً عن ســوق الخضار الحقيقية .

وفي (لك يوم ياظالم) المقتبس عن قصة اميل زولا (تيريز راكان) والذي جعــل أحداثه تدور في حمام شعبي .. لم يحــاول أبوسيف ان يصور لقطة واحدة حقيقية .. وترك لمهندس الديكور ان يتخيل الشكل الذي يتصوره لهذا المكان الشعبي الخاص .

أي أن السينما المصرية في الخمسينات لم تتــأثر ، كما كان يجب ان تفعل ، بالسينما الايطالية وبالعطاء الانساني والفني المذهل الذي قدمته لفن السينما .. قدر ماتأثرت بالمدرسة الشعرية الفرنسية التي كان يتزعمها مارسيل كارفيه والـتي كانت تنطلق من القول .. بان الفن الحقيقي هو الفن الذي ينقح الطبيعة ولا ينقلهـا .. وان الشعر والتــأثير لايتم الا عن طريق التشذيب والتهذيب .. لا عن طريق النقل الصريح عن الواقع .

وهكذا مثلاً .. أقام (كارنيه)ديكوراً كاملاً لمحطة مترو [باريس روشوشوار] في الاستوديو ورفض أن يصور لقطة واحدةفي محطة المترو الحقيقية .

إن أفلام صلاح ابو سيف الاجتماعيــة أرادت أن تصور الواقع المصري وشرط الانسان المصري البسيط والمقهور ولكن الشكل المصنوع الذي وضعت فيه . أفقدها الكثير من التأثير والصدمة التي كان يمكن أن تحققها لو استعملت الطرق المذهلة والمبــاشرة التي رسمتها الواقعية الايطالية .

وهذا التحفظ الصغير يقودنا الى سؤال اكبر .. هو تحديد ماهيــة الفكر المصري السينائي لكي نستطيع بعدها أن نمسك بالخيوط التي تجعلنا نكشف التأثير الفكري الخــاص الذي تغلغل الى قلب السينما المصرية .

والحقيقة أننا من خلال استعراض نوعية الموضوعات المعالجة .. حتى قيــام الثورة المصرية أي حتى أوائل الخمسينات .. فاننا نجد الدائرة الفكرية لسينما المصرية محــددة بمواضيع معينة لاتخرج منها .. هناك الافلام الموسيقية الغنائيــة التي وضعت خصيصاً لاظهار موهبة مطرب أو مغنية .. والتي تدور حوادثها كلها بشكل مصطنع لتهيء الجو لاغنية او اسكتش يقدم باسلوب بدائي وبداية محاولة سينائيــة حقة لتقديم (حل) خاص للفيلم الاستعراضي .

أو ميلودرامات مكثفة .. البعض منها مقتبس عن المسرحيات الفرنسية التي شاعت في العشرينات والبعض مكتوب بصورة اعتباطية بعيدة عن المنطق .. وفي هذا المجال يمكننا أن نذكر أفلام يوسف وهبي وتوجو مزراحي وابراهيم عمارة واحمد جلال واحمد بدرخان وغيرهم ..

واذا تركنا جانباً فيلم كمال سليم الشهير والشجاع (العزيمة) وبعض افلام صلاح ابوسيف الاولى التي كانت تكتفي بالتلميح والاشارة.. فان الصورة التي قدمتها السينما المصرية للعالم.. كانت صورة مهزوزة مرتعشة انعدم فيها الفكر السينمائي تماماً وظل الشكل أسير بدائيات مضحكة لاتبعث الا الملل .. حتى في نظر الباحث الذي يفتش عن التاريخ اكثر مما يفتش عن الفن .

إنه لمن المدهش حقاً ان نلاحظ ان السينما المصرية التي عاشت شبابها الاول كله معتمدة على النقل والاقتباس « لم تحاول ان تتأثر كما قلنا بالواقعية الايطالية » كما لم تستطع ان تتأثر بالسينما الاميركية على الاقل من جهة التكنيك والصنعة والايقاع .. فالفيلم الاميركي يظل رغم عيوبه فيلماً تقنياً مدروساً يتميز بالايقاع السريع والتأثير المباشر .. بينما ظل الفيلم المصري (رغم سيطرة الفيلم الاميركي على السوق المصرية التجارية فترة طويلة) فيلماً يتميز بالتكنيك البدائي والايقاع المترنح والتأثير المتقطع .

يمكننا ان نقول بعد ذلك ان الثورة المصرية سنة ١٩٥٢ قد فتحت نافذة صغيرة للتعبير السينمائي في مصر .. وأن بعض المواضيع الجديدة التي تعبر عن فكر سينمائي يريد ان يتطور قد أتيح لها أن تظهر على السطح ..

ولكن التيار القديم لا زال راسخاً ومستمراً ومؤثراً بحيث بدت هذه المحاولات الشجاعة محاولات متناثرة وغير مترابطة ولا يمكن بصورة من الصور ان نجمعها في تيار مستقل. من هذه الافلام فيلم صلاح ابو سيف « بين الحياة والموت » الذي تدور حوادثه في أسانسير معطل والذي يجمع بين عدد صغير من الشخصيات يأتي كل واحد منها من قطاع مختلف وتجمعهم الصدف أمام مشكلة واحدة يختلف رد فعل كل فرد منهم تجاهها.. حسب موقفه الاجتماعي والطبقي والانساني .

وفيلم توفيق صالح (درب المهابيل) الذي يعتبر علامة فارقة في السينما المصرية .. والذي تدور حوادثه في درب شعبي صغير.. بين أبطال من الفئة الدنيا يواجهون اغراء المال لأول مرة في حياتهم . وهناك أفلام يوسف شاهين الأولى صراع في النيل وصراع في الوادي، التي عكست لاول مرة تأثير السينما الاميركية (سينما الحركة) على السينما المصرية من خلال مواضيع تعتمد على المغامرة والميلودراما البوليسية..ولكنها تخفي وراءها

خلفية اجتماعية وسياسية لا شك فيها ... كما كانت الحال في افلام جول داسين الاميركية وادوارد ديمتريك والياكازان .

يمكننا أن نضيف الى هذه الافلام فلم كال الشيخ بين الحياة والموت الذي اعتمد على قصة مطاردة بوليسية في شوارع القاهرة.. ليخرج بالكاميرا حقاً الى الهواء وليقدم لنا صورة لاتخلو من الشاعرية والابتكار عن المدينة العربية الكبيرة .

اذن فالتأثر الفكري بالتيارات السينمائية العالمية .. ظل محدوداً ومقصوراً بالنسبة للسينما المصرية ورغم الموقف السلبي الذي اتخذته هذه السينما .. من كونها تأخذ ولا تعطي فانها ظلت محدودة في اخـذها .. عاجزة عن تناول مايصلح لها وما يمكن ان ينقذها من الضحالة الفكرية التي ترتع بها .

أما التأثر الشكلي وهو الاسهل فقد كان ملحوظاً في السينما المصرية .. فهناك الكثير من المشاهد المقتبسة واكاد أقول المنقولة.. ولكننا قبل ان نصل الى هـذه النقطة أود لو أوضح قضية الشكل بالنسبة السينما المصرية ..

هل استطاعت السينما في مصر ان تفرض شكلا مميزاً لها كما فعلت الكثير من السينمات الأخرى في العالم ..؟ أو أن تتبنى أسلوباً خاصاً بها يعطيها طابعاً خاصاً وفريداً .. كما فعلت السينما اليابانية مثلا أو السينما البرازيلية الجديدة ..

الحقيقة أنه باستثناء الافلام الغنائية الاستعراضية التي استطاعت رغم تفاهتها وضعف قيمتها الفنية أن تعطي للسينما المصرية طابعاً خاصاً مميزاً .. فان الشكل والاسلوب لازالا من العناصر المفقودة تماماً في تاريخ السينما المصرية .

واذا كان السيد شادي عبد السلام قد نجح أخيراً في فيلميه المومياء والكلام الفصيح ان يفرض أسلوباً خاصاً بـه .. اسلوباً فريداً ومدهشاً حقاً .. فانني اتساءل اذا كان هذا الأسلوب الفردي يستطيع ان يترك آثاراً حقيقية في مسار السينما المصرية وان يشكل مدرسة لها روادها وتلاميذها والمتعمقون فيها .

اذن مادامت السينما المصرية لاتملك شكلاً خاصاً بها ولا أسلوباً مميزاً .. فانها ستبحث حتماً عن هذا الشكل اما اقتباساً أو نقلا حرفياً .. او عن طريق التأثر الظاهري . أما بالنسبة للاقتباس العام في الشكل فهناك أمثلة كثيرة يحضرني منها الآن مثال شهير هو فيلم باب الحديد ليوسف شاهين الذي تدور حوادثه في محطة كبيرة شأنه شأن فيلم دوسيكا المشهور (محطة روما) .

اما المقاطع المسروقة حرفياً..فيمكننا ان نشير منهـا إلى مشهد قتل الغازية في البوسطجي الذي اخرجه حسين كال . والذي اعتمد فيه على ما فعله كاكويانيس عند ما

قتل الارملة في الساحة العامة في فيلم (زوربا اليوناني)

او مشهد الجرائد المفروشة أرضاً في فيلم (المواطن كين) لاورسن ويلز الذي وظفه (سعيد مرزوق) توظيفاً عاطفياً وسطحياً في فيلمه (الخوف) .

وانا إذ أخذت هذه الامثلة الثلاثة فانما اخترتها عن قصد لانها خرجت من ثلاثة مخرجين مرموقين من اجيال مختلفة .. ولم اشر إلى الاقتباسات والسرقات الشكلية الكثيرة التي قام بها مخرجون من الفئة الثانية والثالثة في مصر .

هذا العجز عن ايجاد شكل خاص والالتجاء الى السرقة « اذا وجدناه عند مخرجين كبار فهو امر له دلالته البعيدة والمؤسفة .

واذا كنت لا استطيع إلا ان اشير الى تأثر شادي عبد السلام بالمدرسة اليابانية خصوصاً من جهة الايقاع الداخلي واللون .. فان هذا التأثر يظل تأثراً فنياً خصباً استطاع الفنان الكبير ان يهضمه تماماً وان يتمثله وان يقدمه لنا أخيراً في حلة خاصة به وفي طابع مميز يجعله حالة فريدة واستثنائية سواء من جهة الشكل او من جهة المضمون في تاريخ السينما المصرية كلها .

نعم « ان السينما المصرية العملاقة » ليست إلا جسداً هرماً عجوزاً يسير في طريق طويلة مغمض العين .

لقد أدمت الاشواك الكثيرة والاحجار قدمي العملاق العجوز ... ولكنه لازال مستمراً في سيره « يحمل بيده النرجس والاقحوان ويحلم بان يمسك الشمس »

وأن الآثار السينمائية الاخيرة التي استطعت ان أراها مؤخراً من جيل جديد من شباب المخرجين وشخصية شادي عبد السلام التي فرضت نفسها على السينما العالمية والاوروبية. لتجعلني اعود مرة اخرى من اعماق اليأس.. لاؤمن .. بان الجياد الهرمة التي تجر العربة العجوز قد بدأت تتغير « وان الحوذي الأصم قد بدأ اخيراً يسمع النداء . وانه لابد له ان يغير من وجهة سير عربته » ..

وان يخرج بها من الطريق الجانبية الوعرة التي كان يسير عليها طيلة الاعوام الاخيرة ليختار طريقاً واضحة المعالم .. تقوده حتما الى الواحة الآمنة التي يسعى اليها من زمن بعيد ، وان شمس الموهبة الدافئة التي بدأت تشع من الجيل الجديد ستزيل عن اقدام الجياد المتعبة لها طبقات الوحل المتراكمة التي اعاقتها عن الجري والسير المنظم عدداً لا يحصى من السنين .

العلم والرقابة والسينما

مصطفى درويش

« العلم عندنا هو الرخصة عن ثقة .. اما المنع فكل واحد يحسنه » هذه العبارة التي قالها الامام ابو حنيفة ، والاسلام في أوج مجده ، لاتنصرف بداهة الى فن السينما لانه وقت ان فاه الامام الكبير بها كان هذا الفن في علم الغيب مازال بعيدا عن التصور بعيدا عن الخيال .

وفي الحق فان هذه العبارة المضيئة تعكس في صدق الحال الذي كانت عليه الثقافة ايام ان كان للاسلام مجد .. فلم يكن ثمة خوف من المعرفة ، ولذلك كانت الاباحة في كل شيء هي القاعدة والمنع هو الاستثناء .. الاباحة تنبض برهاناً على العلم والمنع يؤخذ دليلا على العجز وليد الجهل .

ولو كان ارتد ميلاد فن السينما الف عام لأمكننا أن نتصور ازدهاراً لها في عالم الاسلام اسوة بالفنون الأخرى التي كانت معروفة وقتذاك والتي كانت مزدهرة بفضل الثقة في الحرية وعدم التخوف منها .

ولكن الواقع شيء ومايقر اليه الخيال شيء آخر فقد جاء ميلاد السينما وعالم الاسلام قد قفل فيه باب الاجتهاد منذ زمن بعيد .. وشعوبه عبيد بعضها مستذل فيما تبقى من امبراطورية الرجل المريض وبعضها مستضعف في سجن الشعوب بأرض القياصرة والبعض الثالث مستعبد في امبراطورية، الشمس عنها لاتغيب .

وقد كان الشعب المصري من نصيب الامبراطورية التي لاتغيب عنها شمس .. ففي عام ١٨٨٢ هزم جيش عرابي ليبدأ الاحتلال البريطاني ويطول ليله فترة من عمر الزمن دامت حتى عام ١٩٥٦ .

وبين هذين التاريخين خرجت السينما الى الوجود ففي ٢٨ من ديسمبر من عام ١٨٩٥ كان العرض الأول للسينما توجراف لوميير بالقهوة الكبرى بميدان كابوشين بمدينة النور باريس .

وفي يوم من العام التالي كان العرض الاول للسينما توجراف بقهوة اسمها زافاني ببورصة البحر .. الاسكندرية .

أي ان السينما جاءت الى مصر وهي محتلة مكبلة بأغلال الاستعمار البريطاني الذي كان من أهدافه ان يحجب المعرفة عن الشعب المصري بمزيد من الرقابة على حرية الفكر بما في ذلك حرية التعبير الفني .

وفي البداية كانت السينما لاتخيف أحداً من المسؤولين عن رعاية مصالح دولة الاحتلال فالافلام كانت خرساء لاتنطق بكلمة .. وكلها مستوردة من الغرب بلا استثناء .. الفكر فيها منعدم .. وان كان هناك فكر فهو ليس بالفكر الضار لأنه من هذا النوع الداعي الى دوام الاستسلام لأصحاب العبيد من البيض الذين كانوا يتحكمون في مصير مصر بل قل في مصير العالم .

ان ما كان يخيف السلطة البريطانية هو ظهور المسرح المصري واهتمام المثقفين المصريين به كأداة تعبير عما يجيش في صدورهم من كراهية للاحتلال ورغبة في التخلص السريع من عاره .

ومن هنا اندفاع تلك السلطة ، وبشكل محموم ، الى منع كل مسرحية تتناول من قريب

او من بعيد قضية الوطن وحريته السلبية .. وهو اندفاع كان كثيراً مايصل الى حداغلاق المسارح .

ولعل في موقف السلطة الاستعمارية من المسرح مايلقي بعض الضوء على تشددهارقابياً فيما بعد مع السينما والأسباب التي حدت بها الى هذا التشدد .. لذلك قد يكون من المفيد ان نعرض بإيجاز شديد لهذا الموقف من المسرح بعد صدمة الهزيمة وضياع استقلال مصر بالاحتلال بدأت الروح تعود على مهل الى الحركة الوطنية . وكان لابد ان يواكب هذه العودة محاولة رد اعتبار الثورة العرابية تلك الثورة التي حاول الاستعمار بالتضامن مع الخديوي ان يحط من شأنها عن طريق تلطيخ سمعة قائدها ماوسعها الى ذلك سبيلا .

وقد ظهر هذا الصراع بين الحركة الوطنية وبين السلطة الاستعمارية في مجال المسرح اول ماظهر حين اجازت حكمدارية القاهرة مسرحية عن عرابي باشا لانها تتضمن تشهيراً به وتشويهاً لواقع الثورة العرابية وتزييفاً لحقيقتها ثم حين صادرت خلال عام ١٩٠٩ مسرحية اخرى عن الزعيم المفترى عليه لانها ترفع من شأنه بالامتداح والتمجيد .

ثم ان كانت مذبحة دنشواي فحاول المصريون التعبير عن غضبهم بتمثيل مسرحية تدور احداثها حول مأساة هذه المذبحة . ولكن حكمدارية القاهرة تدخلت في يوليه من عام ١٩٠٦ وحالت دون هذا التعبير لما فيه من تذكير بجرائم الاستعمار .

وبعد ذلك بعامين طلب البعض الى نظارة الداخلية تمثيل رواية دنشواي فكتبت النظارة الى الحكمدارية تستطلع رأيها وكان رد الحكمدارية بالرفض القاطع لتمثيلها .

وفي نفس العام اي عام ١٩٠٨ تعرضت مسرحية بعنوان « في سبيل الاستقلال » للمصادرة بعض الوقت لاعتقاد السلطة ان فيها بعض مساس بمحمد علي الكبير عاهل الاسرة المالكة .

وقرب نهاية العقد الاول من القرن العشرين (عام ١٩٠٩) تعرضت مسرحية « شهداء الوطنية » التي سبق وان تكرر تمثيلها دون ادنى تدخل من السلطة — للمصادرة لتغير ردود فعل جمهور المسرح تجاه ما فيها من مناداة بالحرية والمطالبة بالدستور .

وبالنظر الى عدم احترام الفرق المسرحية لقرار السلطة بحظر عرض تلك المسرحية فقد اتجه العزم الى التنبيه على اصحاب المسارح بضرورة الحصول على تصديق من المحافظة التابعين لها — مختوماً بختم الدولة — قبل عرض اية مسرحية .

ومع نمو الحركة الوطنية واشتداد المطالبة بالدستور ازداد غلوّ السلطة في المنع فجنحت الى التدخل السافر في نشاط المسرح عن طريق ارسال عدد من رجال الشرطة الى كل مسرح

في ليلة التمثيل تحت امرة مأمور القسم الذي يقع في دائرته المسرح لمنع الممثلين من تمثيل مسرحيات لم تصرح بها الحكومة او منع من يريد القاء خطبة مهيّجة يعاقب عليها القانون (ص ٣٢ من كتاب التاريخ المصري للمسرح قبل ثورة ١٩ للدكتور رمسيس عوض)

ولم يقتصر الغلو على ذلك بل امتد الى اغلاق المسارح لاتفه الاسباب كأن يقال تبريراً لهذا الاجراء التعسفي إن بالمسرحية مطاعن شديدة على اليونان يخشى ان تؤدي الى تكدير صفو الامن او ان احد الخطباء تحدث الى النظارة عن الحرية وسوء حال الفلاح (ص ٤١ و٤٢ من الكتاب السابق)

وظل الأمر يتدهور الى ان وصل الى حضيض الاستبداد الرقابي بصدور لائحة التياترات (المسارح) في ١٢ من يولية من عام ١٩١١ . تلك اللائحة التي قننت المنع وجعلت عرض اية مسرحية مرتهناً بالحصول على ترخيص سابق بذلك من جهة رقابية حكومية لها مطلق تقدير ما يدخل من المسرحيات في حدود النظام العام وحسن الآداب فيمنح ترخيص بالعرض العام وما يخرج منها عن هذه الحدود فيحجب عنه الترخيص .

وقد كان اصدار هذه اللائحة من بين الاجراءات التمهيدية التي اتخذتها سلطات الاحتلال البريطاني وهي في سبيلها للاستعداد للحرب العالمية الاولى التي كانت نذرها قد بدأت تظهر في الافق وتوطئة لاعلان الحماية البريطانية على مصر بمجرد نشوب هذه الحرب .

وغني عن البيان ان السينما لم تكن في الحسبان وقت صدور اللائحة في التاريخ المشار اليه .. الا ان هذا لن يحول دون تطبيق احكامها عليها بطريق القياس .

فبمجرد اندلاع نيران الحرب سارعت السلطة الى حظر عرض افلام المانيا والدول المتحالفة معها مستندة في ذلك الى احكام تلك اللائحة التي تخولها الحق في منع عرض أي مصنف في بحجة حماية الامن ومصالح الدولة العليا .

ومما يثير الدهشة استقرار هذه اللائحة واستمرار العمل بها زهاء اربعة واربعين عاماً وذلك في حقبة تاريخية توالت فيها على العالم حروب وثورات وسقطت عروش واختفت امبراطوريات وظهرت أمم ونهضت قوميات وهي احداث جسام أدت الى ادخال كثير من التعديل والتغيير في البناء السياسي والقانوني لمعظم دول العالم .

ولكن اللائحة صمدت لكل هذا فقد ظلت دون أي تعديل من يوم ان عمل بها الى يوم ان اوقف العمل بها بصدور القانون رقم ٤٣٠ لسنة ١٩٥٥ لتنظيم الرقابة على الاشرطة السينمائية ولوحات الفانوس السحري والأغاني

والمسرحيات والمنولوجات والاسطوانات وأشرطة التسجيل الصوتي .

وكل ما هنالك ان ادارة الدعاية والارشاد الاجتماعي بوزارة الشؤون الاجتماعية اصدرت في فبراير سنة ١٩٤٧ تعليمات خاصة بالرقابة على الأفلام لا تعتبر تعديــلاً للائحة لانها في حقيقة الأمر لاتعدو أن تكون مكملة لاحكامها ومقننة لما جرى عليه العمل رقابياً فيما يتعلق بالسينما خلال ٣٦ عاماً .

ومن اللازم المفيد أن نقف هنا وقفــة يسيرة لنستعرض على وجه تفصيلي هــذه التعليمات ثم لنستظهر ما كان لها من أثر مباشر هدام في السينما المصرية كان له انعكاساته على السينما العربية من المحيط الى الخليج .

تنقسم هذه التعليمات الى شقين: اولهما خاص بالناحية الاجتماعية والاخلاقية ويشمل على ثلاثة وثلاثين محظوراً !

والثاني خاص بناحية الامن والنظام العام ويشتمل على واحد وثلاثين محظور .

والمحظورات الخاصة بالناحية الاجتماعية والأخلاقيــة تبدأ بالدين وتنتهي بالجنس والعنف . . فليس مباحاً ان تمثل قوة الله بأشياء حسية أو ان تظهر صور الأنبياء او أن يتلى القرآن الكريم على قارعة الطريق أو في مكان غير لائق أو بواسطة مقرىء مرتد حذاءه أو ان يظهر النعش او النساء وهن يسرن في الجنازات وراء الموتى وليس مقبولاً أن يساء الى سمعة مصر والبلاد الشقيقة باظهار منظر الحارات الظاهرة القذارة والعربات الكارو وعربات اليد والباعة المتجولين ومبيض النحاس وبيوت الفلاحين الفقراء ومحتوياتها اذا كانت حالتها سيئة والتسول والمتسولين . . وليس جائزاً ان تصور الحياة الاجتماعيــة المصرية على وجه فيه مساس بسمعة الأسرة المصرية او التعريض بالألقاب أو الرتب أو النياشين او الحط من قدر هيئات لها أهميــة خاصة في نظام الحيــاة العامة كالوزراء أو الباشوات ومن في حكمهم ورجال الدين ورجال القانون والأطباء . . وليس لائقاً ان تظهر الاجسام العارية سواء بالتصوير أو بالظل أو اجزاء الجسم التي يقضي الحياء بسترها أو أن تذكر الموضوعات أو الحوادث الخاصــة بالامراض التناســلية والولادة وغيرها من الشؤون الطبية التي لهــا صفة السرية او أن تصور طرق الانتحار وحوادث التعذيب أو الشنق أو الجلد ومناظر العنف والقسوة البالغة .

أما المحظورات الخاصــة بناحية الأمن والنظام العام فلها وجوه كثيرة منهــا منع التعرض لموضوعات فيها مساس بشــعور المصريين أو النزلاء الأجانب أو لموضوعات ذات صبغة شيوعية أو تحوي دعــاية ضد الملكية أو نظام الحكم القائم أو العدالة الاجتماعية ومنها عدم اجازة اظهــار مناظر الإخلال بالنظام الاجتماعي بالثورات أو المظاهرات

أو الاضراب أو التعريض بالمبادىء التي يقوم عليها دستور البلاد أو بنظام الحياة النيابية في مصر أو نواب الأمة وشيوخها أو إظهار رجال الدولة بصفة عامة بشكل غير لائق وخاصة رجال القضاء والبوليس والجيش أو التعرض لأنظمة الجيش أو البوليس أو تناول رجاله بالنقد ومنها حظر الأحاديث والخطب السياسية المثيرة وتناول الموضوعات التي تعرض لمسائل العمال وعلاقاتهم بأصحاب الأعمال دون حيطة وحذر وإظهار تجمهر العمال أو اضرابهم أو توقفهم عن العمل وبث روح التمرد بينهم كوسيلة للمطالبة بحقوقهم .. ومنها ألا تعرض الأفلام الجرائم التي ترتكب بدافع من اختلاف الرأي فيما يتصل بالنظام الاجتماعي أو السياسي أو السخرية بالقانون باظهار مرتكبي الجرائم بمظهر البطولة بما يكسبهم عطف المتفرجين والحوادث وأن تمتنع عن اظهار المناظر الخاصة بتعاطي المخدرات .

وفي ضوء هذه المحظورات — وهي قليل من كثير — فلا عجب اذا ما انصرفت السينما المصرية عن تناول أي موضوع اجتماعي أو سياسي يعكس كفاح المصريين ضد الاستعمار والظلم الاجتماعي .

ولسنا بحاجة الى أن نقول بعد هذا كله أن حظ السينما في هذا المقام لم يكن خيراً من حظ المسرح .

ولا غرابة في هذا لأن السينما أكثر الفنون جماهيرية وبالتالي فهي أكثرها تأثيراً في الوعي والقيم .. بما قد تحشد الطاقات أو تعطل لتبعثر وتتحول الى هشيم لا نفع فيه لوطن .

فمنذ عام ١٩١٢ حين صور بعض الأجانب لأول مرة في مصر مشاهد لبعض المعالم المصرية من أجل المصريين كالميدان في مواجهة دار الأوبرا والسياح على ظهور الجمال بجوار الأهرام وعودة خديوي مصر في شوارع الاسكندرية والجمع وهو يغادر كنيسة سانت كاترين والمسافرين في محطة سيدي جابر — والى عام ١٩٥٢ حين بدأ المخرج الراحل أحمد بدرخان تصوير فيلمه عن حياة مصطفى كامل — وهو فيلم يتناول الحركة الوطنية المصرية في بداية القرن من خلال سيرة الزعيم الشاب باستحياء شديد وبسذاجة مخلة — لم يحاول أحد أن يعرض لكفاح الشعب ضد الاستعمار صليبياً كان أم عثمانياً أم فرنسياً أم انجليزياً أيام صلاح الدين الأيوبي أو السلطان الغوري أو عمر مكرم أو عرابي أو سعد زغلول .. أو لكفاح الفلاحين ضد المماليك والأغوات والجباة والاقطاعيين .

وباستثناء «لاشين» — وهو فيلم انتهى به الأمر الى المصادرة وضياع نسخته السالبة لم يحاول أحد أن يعرض لسير الابطال من أبناء الشعب المصري أو لأمجاد أقدم حضارة في التاريخ . . هذا في الوقت الذي كانت فيه

مصر مرتعا للسينما الأجنبية تعرض تحت معانيا الأفلام المستوحاة من التوراة دعاية لأرض الميعاد في اسرائيل كابنة يفتاح وجوديث والوصايا العشر (الصامت) والأفلام التي تمجد الاستعمار وتبرئه من جرائمه كأربع ريشات بيضاء عن احتلال كتشنر للسودان و « جونجادن » عن فتوحات الانجليز في الهند . . . والأفلام التي تعرض لسير غزاة الاستعمار وفاتحيه ودهاة ساسته أمثال نابليون ونلسن ووليم بت وجلادستون .

وتصور على أرضها ـ وبإذن من الرقابة ، الأفلام الأمريكية المنتجة بغرض الدعاية للاستعمار والصهيونية . . ولعل خير مثل يضرب على ذلك هو فيلم « الوصايا العشر » في نسخته المتكلمة . . فقد جاء صاحبه المخرج « سيسيل دي ميل » الى مصر فاذا بالجيش المصري يوضع تحت أمرته وفي خدمة رسالته التي تتلخص في أن يصور من أبي رواس بالبحر الأحمر هذا الجيش في صورة فرعون وجنوده وهو يلاحق بنى اسرائيل في خروجهم من مصر . . والبحر وهو ينشق بمعجزة من الله ليفسح طريقاً لموسى وقومه ثم وهو يغشى فرعون وجنوده من المصريين لتكتب النجاة لشعب الله المختار . . ويكتب الهلاك غرقاً لأبناء النيل من أهل مصر .

وغنى عن البيان أن المناخ الرقابي الذي من هذا القبيل لا يصلح لازدهار سينما وطنية خالصة . . ومن هنا انحدار السينما المصرية في الثلاثينات والأربعينات الى محاكاة أكثر أفلام هوليوود هبوطاً وانحطاطاً . . ومن هنا هذا البعد الفلكي بين فقر الموضوعات التي دأبت السينما المصرية على التصدي الى معالجتها وبين الواقع المصري بكل ثرائه .

والآن ماذا بعد رحيل قوات الاحتلال . ماذا بعد انتهاء العمل بلائحة التياترات والتعليمات المكملة لها . . هل أتى القانون رقم ٤٣١ لسنة ١٩٥٥ المشار إليه بجديد يخدم فن السينما في مصر . . أم أن جديده قديم ليس فيه نفع لهذا الفن ؟

وقبل القطع برأي في هذا القانون قد يكون من المفيد ان نقف امام احكامه هو الآخر وقفة يسيرة لعلها تلقى بعض الضوء على ما يؤثر في فن السينما بمصر .

يقرر الشارع في المادة الاولى من قانون تنظيم الاشرطة السينمائية تخضع للرقابة . . وفي المادة الثانية انه لا يجوز بغير ترخيص تصوير الاشرطة السينمائية بقصد الاستغلال وعرض الاشرطة السينمائية أو لوحات الفانوس السحري أو ما يماثلها في مكان عام . . وفي المادة الخامسة ان الترخيص يسري لمدة سنة من تاريخ صدوره بالنسبة الى التصوير ولمدة عشر سنوات الى العرض . . وفي المادة التاسعة يليه الى أنه يجوز للسلطة القائمة على الرقابة أن تسحب بقرار مسبق الترخيص السابق

اصداره في أي وقت إذا طرأت ظروف جديدة تستدعي ذلك .. وفي المواد من ١٤ الى ١٨ يتكلم عن العقوبات التي توقع على كل من يخالف أحكام القانون .. ومن بين هذه العقوبات الحبس والغرامة وغلق المكان العام ومصادرة الادوات والاجهزة والآلات التي استعملت في ارتكاب المخالفة .

وقد جاء في المذكرة الايضاحية للقانون « أن الأغراض المقصودة من الرقابة هي المحافظة على الأمن والنظام العام وحماية الآداب العامة ومصالح الدولة العليا . وأن ما قصده المشرع من مصالح الدولة العليا فهو ما يتعلق بمصلحتها السياسية في علاقاتها مع غيرها من الدول وأنه نظراً للتطور السريع للحوادث ولتغير الظروف التي قد يصدر فيها الترخيص بحيث يعتبر مخالفاً للآداب العامة والنظام العام ما لم يكن كذلك من قبل فقد حددت المادة الخامسة من القانون مدة سريان الترخيص ونصت المادة التاسعة على جواز سحب الترخيص السابق اصداره في أي وقت بقرار مسبب . »

ويتضح من ذلك أن كل الأفلام المصورة بقصد الاستغلال التجاري تخضع لرقابتين. رقابة أولية سابقة على التصوير ورقابة نهائية لاحقة عليه . . وأنه بدون الترخيص بالفيلم قبل تصويره ثم الترخيص به بعد الانتهاء من اخراجه يستحيل عرضه عرضاً عاماً .

وأن جهة الادارة هي صاحبة الولاية في ممارسة الرقابة ولها مطلق التقدير في أن تمنح الترخيص بالتصوير أو بالعرض متى تشاء . وفي أن ترفض منحه متى تشاء . . وفي أن تسحبه متى تشاء .. ولاحد لسلطتها التقديرية في هذا الخصوص سوى أن يكون قرارها متسماً بمراعاة حسن الآداب أو النظام العام أو مصالح الدولة العليا .

وأن أي شخص يجرؤ على مخالفة أحكام قانون الرقابة فيصور فيلما أو يخرجه أو يعرضه قبل الحصول على ترخيص بذلك. هذا الشخص يدخل في عداد أعداء المجتمع فيعاقب بالحبس أو بالغرامة أو بالاثنين معاً . ويعاقب بمصادرة الأدوات التي استعملت في ارتكاب الجريمة . . كما أن المكان الذي جرى فيه العرض المخالف يعاقب هو الآخر بالغلق ويبين مما تقدم أن القانون لا يعامل السينما بوصفها فناً أو هو يعاملها بهذا الوصف ولكن في كثير من التحفظ والاحتراس .

فقد يكون عجيباً أن يطلب الى فنان أن يحصل على ترخيص بأن يمسك القلم ليكتب قصة تجول في خاطره أو بأن يمسك الفرشاة ليرسم لوحة كامنة في خياله .. ومع ذلك فهذا العجب العجاب هو الذي كان وما يزال مع الفنان اذا كان من صانعي السينما .. فهو لا يستطيع أن يمسك بالكاميرا ليكتب لغة السينما التي يريد إلا بعد ترخيص وهو إذا ما تحدى القانون فأمسك بالكاميرا وليس معه

ترخيص عاملته الدولة معاملة المجرم الخارج على القانون .

والواقع أننا بعد تلك الوقفة أمام نصوص القانون لا نحس أننا بإزاء روح جديد لاعهد لنا بمثله من قبل .. فأحكامه لا تعدو أن تكون ترديداً لأحكام لائحة التياترات ولكن في ثوب جديد يساير التطور وروح العصر ..

والحق أن هذه النصوص بترديدها لأحكام اللائحة انما تحقق نفس الرسالة السابقة وهي الحيلولة بين السينما المصرية وبين أن تكون مرآة صادقة المجتمع المصري .

ومما يزيد من خطورة تأثير أحكام هذه النصوص على مستقبل فن السينما أن أغلب القائمين على تنفيذها مازالوا متأثرين بتعليمات وزارة الشؤون الاجتماعية الخاصة بالرقابة على الأفلام مهتدين بهديها .. ومن هنا جنوحهم الى المنع .. ولعل هذا الجنوح تأثراً بتلك التعليمات هو الذي يفسر منع عرض كثير من روائع الفن السابع مثل فيلم « الن رينيه » « الحرب انتهت » لمجرد الظن أن حاكماً ما قد يضيق ذرعاً بعرضه وفيلم « كوستا جافراس » « ز د » لمجرد الوهم بأن حكاماً ما قد يسخطهم عرضه وفيلم ايزنشتين « الاضراب » لأن عرضه قد يدفع مشاهديه الى الشغب والاضراب وفيلمي «سام بكنباه» « عصابة اشرار » و « كلاب قش » لما فيهما من مناظر عنيفة تتسم بالقسوة الدموية وفيلمي ستانلي كوبريك «دكتور حب غريب» و « البرتقالة الآلية » لما في الأول من مساس بالدول الذرية صاحبة الأمر والنهي النووي ولما في الثاني من اغتصاب وعنف وجنس . ولعل نفس هذا الجنوح الى المنع هو الذي يدفع بمعظم المنتجين وصانعي الفيلم الى إيثار السلامة والى تجنب الوقوع في محظورات الرقابة خشية تعرضهم لمنع الفيلم أو لمنع تصديره الى الخارج وبالتالي الى وقوعهم كارثة مالية محققة .

من هنا أزمة السينما المصرية .. وهي أزمة لن تنفرج الا بحصول فن السينما في مصر على استقلاله من الرقابة كاملاً غير منقوص .. وهذا لن يتأتى الا بالعلم بمخاطر الرقابة على فن السينما .. وبالعلم وحده .

* * *

— القاهرة —

القطاع العام في السينما المصرية

دراسة تحليلية

سمير فريد

تعتبر تجربة القطاع العام في السينما المصرية من التجارب الهامة التي تستحق الدراسة والمناقشة ليس على صعيد العالم العربي فقط ، وانما على صعيد العالم الثالث كله فهي بكل ايجابياتها وسلبياتها يجب أن توضع في الاعتبار حتى تكون قدوة لمن يقتدي بما انجزته ، وتكون في نفس الوقت عظة لمن يتعظ بما فشلت فيه ، وبالمصير الذي انتهت اليه .

وقد مر القطاع العام في السينما المصرية بست مراحل أساسية عبر خمسة عشر عاماً من تاريخه منذ عام ١٩٥٧ الى عام ١٩٧١ على النحو التالي .

المرحلة الأولى :

انشأت عام ١٩٥٧ مؤسسة دعم السينما التي كانت أول مؤسسة عامة للسينما في مصر وفي العالم العربي . وقد عملت هذه المؤسسة على تحقيق الاهداف التالية :

١) رفع المستوى الفني والمهني للسينما .
٢) تشجيع عرض الافلام العربية داخل وخارج البلاد .
٣) اقراض المشتغلين بالانتاج السينمائي الهادف .
٤) الاهتمام بشؤون المشتغلين بصناعة السينما .
٥) منح جوائز للانتاج السينمائي والمشتغلين به .
٦) ايفاد بعثات طويلة وقصيرة الأجل لدراسة فنون السينما .
٧) الاشتراك في مؤتمرات ومهرجانات السينما الدولية .
٨) ايفاد مبعوثين رسميين لدراسة أسواق الفيلم العربي .
٩) اقامة أسابيع للأفلام المصرية في الخارج .
١٠) اقامة أسابيع للافلام الأجنبية .

وفي عام ١٩٥٨ تحولت مؤسسة دعم السينما الى المؤسسة المصرية العامة للسينما لتحقيق نفس الأهداف التي وضعت للمؤسسة الأولى . وقد قامت المؤسسة باقراض شركة لوتس فيلم التي تمتلكها المنتجة آسيا مبلغ ٧٣ ألفاً من الجنيهات مساهمة في انتاج فيلم « الناصر صلاح الدين » الذي أخرجه يوسف شاهين على أن يرد القرض من ايرادات التوزيع الخارجي ، ولكن الفيلم منذ عرض عام ١٩٦٣ حتى عام ١٩٧٠ لم يدر أكثر من ٣٥ ألف جنيه .

واشتركت المؤسسة في عديد من المهرجانات السينمائية الدولية ، واقامت عديداً من الأسابيع للفيلم المصري في الخارج ، وللأفلام الاجنبية في الداخل ، كما أقامت ثلاث مسابقات ذات جوائز مالية للأفلام المصرية عام ١٩٥٨ (٥٠ ألف جنيه) ،وعام ١٩٦٢ (٢٥ ألف جنيه) ، وعام ١٩٦٣ (٢٥ ألف جنيه) ، وعملت على تشجيع ترجمة الكتب التي تتناول حرفيات السينما فتمت ترجمة حوالي ٢٥ كتاباً قامت المؤسسة المصرية

العامة للتأليف والترجمة بنشرها ،وفي عام ١٩٦٠ أقامت المؤسسة المهرجان الثاني للافلام الافريقية والاسيوية الذي اشتركت فيه ٣٢ دولة، وكان المهرجان الاول قد أقيم في طشقند عام ١٩٥٨ ، واتفق وقتها على أن يقام للمرة الثانية في القاهرة .

المرحلة الثانية :

ادمجت المؤسسة المصرية العامة للسينما عام ١٩٦٣ في مؤسسة الاذاعة والتلفزيون وتم انشاء ٤ شركات تابعة للمؤسسة هي :

١) شركة الانتاج السينمائي العربي .
٢) شركة الانتاج السينمائي العالمي .
٣) شركة ستديوهات السينما .
٤) شركة توزيع وعرض الافلام السينمائية .

وقد انتقلت ملكية ستديوهات مصر والاهرام ونحاس وجلال الى شركة الاستديوهات عن طريق الشراء من الحراسة العامة، كما تم نزع ملكية ١١ من دور العرض لصالح شركة التوزيع والعرض ، وتم تقدير قيمة هذه الدور بمبلغ ٨٢١ ألف جنيه ، الى جانب سينما ريفولي التي وضعت تحت الحراسة وقدر ثمنها بمبلغ ١٦١ ألف جنيه ..

وفي عام ١٩٦٣ عرض فيلمان من انتاج شركة الانتاج السينمائي العربي هما :

١) منتهى الفرح — اخراج محمد سالم
٢) الايدي الناعمة — اخراج محمود ذو الفقار .

وتم عام ١٩٦٤ عرض عشرة افلام هي :

٣) بين القصرين — اخراج حسن الامام .
٤) زوج في اجازة — اخراج محمد عبد الجواد .
٥) المراهقات — اخراج سيف الدين شوكت .
٦) هارب من الزواج — اخراج حسن الصيفي
٧) من اجل حنفي — اخراج حسن الصيفي
٨) ثمن الحرية — اخراج نور الدمرداش .
٩) اعترافات زوج — اخراج فطين عبد الوهاب
١٠) الابن المفقود — اخراج محمد كامل حسن

١١) نهر الحياة　　اخراج حسن رضا
١٢) العائلة الكريمة　　اخراج فطين عبد الوهاب .

وانتجت ادارة الأفلام التسجيلية التابعة للشركة ٧ أفلام لحسابها و ٧ أفلام لحساب المؤسسة أهمها « هروب العائلة المقدسة » و « الفن الاسلامي في القاهرة » و « المتحف القبطي » اخراج ولي الدين سامح ، و « الذهب الابيض » اخراج خليل شوقي و « جبال سيناء » اخراج عبد القادر التلمساني ، و « قاعدة العدوان » اخراج صالح الكيالي و « يانيل » اخراج حسن التلمساني .

المرحلة الثالثة :

وفي منتصف عام ١٩٦٢ تم انشاء شركة ثانية للانتاج العربي هي شركة القاهرة للسينما كما تم فصل شركة التوزيع والعرض شركتين للتوزيع ودور العرض ، وانتقلت تبعية ادارة الافلام التسجيلية من شركة الانتاج الى شركة الاستديوهات .

وقد عرضت شركة القاهرة فيلماً واحداً عام ١٩٦٤ هو :
١٣) الطريق　　اخراج حسام الدين مصطفى

وفي عام ١٩٦٥ عرضت شركة الانتاج ١٦ فيلماً هي :
١٤) الرسالة الاخيرة　　اخراج محمد كامل حسن
١٥) الرجل المجهول　　اخراج محمد عبد الجواد
١٦) العلمين　　اخراج عبد العليم خطاب
١٧) هي والرجال　　اخراج حسن الامام
١٨) العقل والمال　　اخراج عباس كامل
١٩) الحرام　　اخراج بركات
٢٠) الجبل　　اخراج خليل شوقي
٢١) طريد الفردوس　　اخراج فطين عبد الوهاب
٢٢) ايام ضائعة　　اخراج بهاء الدين شرف
٢٣) حب للجميع　　اخراج عبد الرحمن شريف
٢٤) الرجال لايتزوجون الجميلات　　اخراج أحمد فاروق
٢٥) ارملة وثلاث بنات　　اخراج جلال الشرقاوي

٢٦) الجزاء اخراج عبد الرحمن الخميسي
٢٧) سكون العاصفه اخراج أحمد ضياء الدين
٢٨) المستحيل اخراج حسين كمال
٢٩) الاعتراف اخراج سعد عرفه .

وعرضت شركة القاهرة ٥ افلام هي :

٣٠) العنب المر اخراج فاروق عجرمه
٣١) اغلى من حياتي اخراج محمود ذو الفقار
٣٢) الثلاثة يحبونها اخراج محمود ذو الفقار
٣٣) الخائنة اخراج كمال الشيخ
٣٤) هارب من الايام اخراج حسام الدين مصطفى

وفيلماً اشترته من حلمي رفله هو :

٣٥) المماليك اخراج عاطف سالم

وعرضت شركة الانتاج العالمي فيلماً مشتركاً مع ايطاليا هو :

٣٦) ابن كليوباترا اخراج فرناندو بالدي

وانتجت ادارة الافلام التسجيلية ٣ افـــلام أهمها « الصناعة في مصر » اخراج توفيق صالح .

وفي عام ١٩٦٦ عرضت شركة الانتاج ٧ أفلام هي :

٣٧) ثلاثة لصوص اخراج فطين عبد الوهاب وكمال الشيخ وحسن الامام
٣٨) مراتي مدير عام اخراج فطين عبد الوهاب
٣٩) ثورة اليمن اخراج عاطف سالم
٤٠) وداعاً ايها الليل اخراج حسن رضا
٤١) سيد درويش اخراج احمد بدرخان
٤٢) الحياة حلوة اخراج حلمي حليم
٤٣) صغيرة على الحب اخراج نيازي مصطفى .

وعرضت شركة القاهرة ٧ افلام هي :

٤٤) شياطين الليل اخراج نيازي مصطفى

٤٥) عدو المرأة　　اخراج محمود ذو الفقار .

٤٦) المراهقة الصغيرة　　اخراج محمود ذو الفقار .

٤٧) ليلة الزفاف　　اخراج بركات .

٤٨) القاهرة ٣٠　　اخراج صلاح ابو سيف .

٤٩) خان الخليلي　　اخراج عاطف سالم .

٥٠) فارس بني حمدان　　اخراج نيازي مصطفى .

و ٣ افلام اشترتها من حلمي رفله هي :

٥١) كنوز　　اخراج نيازي مصطفى .

٥٢) شيء في حياتي　　اخراج بركات .

٥٣) زوجة من باريس　　اخراج عاطف سالم .

وعرضت شركة الانتاج العالمي ٣ افلام مشتركة مع ايطاليا هي :

٥٤) ابتسامة ابو الهول　　اخراج دوتشيو تيساري .

٥٥) قاهر الاطلنطس　　اخراج الفونسو بريشيا .

٥٦) فارس الصحراء　　اوزفالدو شيفيراني .

وفي عام ١٩٦٧ عرضت شركة الانتاج ٤ أفلام هي :

٥٧) اخطر رجل في العالم　　اخراج نيازي مصطفى .

٥٨) السمان والخريف　　اخراج حسام الدين مصطفى

٥٩) معسكر البنات　　اخراج خليل شوقي .

٦٠) الدخيل　　اخراج نور الدمرداش .

وعرضت شركة القاهرة ٣ افلام هي :

٦١) اضراب الشحاتين　　اخراج حسن الامام .

٦٢) الليالي الطويلة　　اخراج احمد ضياء الدين .

٦٣) القبلة الأخيرة　　اخراج محمود ذو الفقار .

وفيلما اشترته من حلمي رفله هو :

٦٤) معبودة الجماهير　　اخراج حلمي رفله .

وقد واصلت المؤسسة في هذه المرحلة مابدأته مؤسسة دعم السينما عام ١٩٥٧ . فاشتركت في العديد من المهرجانات الدولية ، وأقامت العديد من الاسابيع للفيلم المصري في الخارج ، وللافلام الاجنبية في الداخل ، كما أقامت ثلاث مسابقات ذات جوائز مالية للافلام المصرية عام ١٩٦٤ (٧٠ ألف جنيه) وعام ١٩٦٥ (٧٢ ألف جنيه) .وعام ١٩٦٦ (٧٠ ألف جنيه) وأنشأت مدينة السينما وهي ستوديو (بلاتوه واحد كبير) به مركزاً حديثاً للصوت .

المرحلة الرابعة :

وفي منتصف عام ١٩٦٧ تقرر ادماج شركات الاستديوهات "والانتاج والقاهرة والانتاج العالمي في شركة واحدة باسم شركة القاهرة للانتاج السينمائي ، كما تم ادمـاج شركة التوزيع ودور العرض في شركة واحدة باسم شركة القاهرة للتوزيع السينمائي ، وانشىء مركز باسم المركز القومي للأفلام التسجيلية والقصيرة .

وقد عرضت شركة القاهرة ١٢ فيلماً هي :

٦٥) الخروج من الجنة اخراج محمود ذو الفقار
٦٦) المخربون اخراج كمال الشيخ
٦٧) عندما نحب اخراج فطين عبد الوهاب
٦٨) اجازة صيف اخراج سعد عرفه
٦٩) جفت الامطار اخراج سيد عيسى
٧٠) جريمة في الحي الهادىء اخراج حسام الدين مصطفى
٧١) النصف الآخر اخراج احمد بدرخان
٧٢) الزوجة الثانية اخراج صلاح ابو سيف
٧٣) غرام في الكرنك اخراج علي رضا
٧٤) العيب اخراج جلال شرقاوي
٧٥ نورا اخراج محمود ذو الفقار
٧٦) قصر الشوق اخراج حسن الامام

وانتج المركز القومي للأفلام التسجيلية والقصيرة مجلتين هما « الثقافة والحياة » و « النيل » كما أنتج عشرة أفلام أهمها « لسنا وحدنا » ، و «عدوان على الوطن العربي»

اخراج سعد نديم ، و « قن الفلاحين » اخراج عبد القادر التلمساني و « ثورة المكن » اخراج مدكور ثابت و « سباق مع الزمن ٦٧ » اخراج صلاح التهامي . وكان انتاجه اما ممولاً من المؤسسة أو من شركة القاهرة ، وذلك لعدم وجود ميزانية خاصة به .

وفي عام ١٩٦٨ عرضت شركة القاهرة ١٥ فيلماً هي :

٧٧) افراح اخراج أحمد بدرخان
٧٨) ٣ قصص اخراج ابراهيم الصحن وحسن رضا ومحمد نبيه
٧٩) أيام الحب اخراج حلمي حليم
٨٠) حواء على الطريق اخراج حسين حلمي
٨١) مراتي مجنونة مجنونة اخراج حلمي حليم
٨٢) البوسطجي اخراج حسين كمال
٨٣) المتمردون اخراج توفيق صالح
٨٤) القضية ٦٨ اخراج صلاح ابو سيف
٨٥) جزيرة العشاق اخراج حسن رضا
٨٦) أرض النفاق اخراج فطين عبد الوهاب
٨٧) الرجل الذي فقد ظله اخراج كمال الشيخ
٨٨) قنديل أم هاشم اخراج كمال عطية
٨٩) أنا الدكتور اخراج عباس كامل
٩٠) السيراب اخراج عاطف سالم
٩١) كيف تسرق مليونير اخراج نجدي حافظ

وعرضت من انتاج شركة الانتاج العالمي فيلمان مشتركان مع ايطاليا هما :

٩٢) كيف تسرق قنبلة ذرية اخراج الدريه نوفولشي .
٩٣) أبو الهول الزجاجي اخراج لويجي بسكاتينو .

وانتج المركز القومي ٦ افلام اهمها « حياة جديدة » اخراج اشرف فهمي و « الناي » اخراج احسان فرغل ، و « النصر للشعوب » اخراج صلاح التهامي ، و « رسالة الى العدو » اخراج احمد كامل مرسي .

وفي عام ١٩٦٩ عرضت شركة القاهرة ١٣ فيلماً هي :

٩٤) شيء من الخوف اخراج حسين كمال .

٩٥) حكاية من بلدنا — اخراج حلمي حليم .
٩٦) يوميات نائب في الأرياف — اخراج توفيق صالح .
٩٧) الناس اللي جوه — اخراج جلال الشرقاوي .
٩٨) لصوص ولكن ظرفاء — اخراج ابراهيم لطفي .
٩٩) ابواب الليل — اخراج حسن رضا .
١٠٠) السيد البلطي — اخراج توفيق صالح .
١٠١) الحلوة عزيزة — اخراج حسن الامام .
١٠٢) زوجة غيورة جداً — اخراج حلمي رفلة .
١٠٣) أكاذيب حواء — اخراج فطين عبد الوهاب .
١٠٤) ميرامار — اخراج كمال الشيخ .
١٠٥) ٣ وجوه للحب — اخراج مدحت بكير وناجي رياض وممدوح شكري
١٠٦) نادية — اخراج احمد بدرخان .

وانتج المركز القومي ٤ أفلام أهمها « الفلاح الفصيح » اخراج شادي عبدالسلام و « القاهرة ١٨٣٠ » اخراج سمير عوف ، كما انتجت المؤسسة فيلماً تسجيلياً قصيراً هو « لن نموت مرتين » اخراج فؤاد التهامي ، وفيلمين طويلين هما « تاريخ السينما المصرية » اخراج احمد كامل مرسي ، و « ينابيع الشمس » اخراج جون فيني .

وتم انشاء الوكالة العربية للسينما كوحدة مستقلة تابعة لرئيس مجلس الادارة مباشرة وقد انتجت ٥ أفلام تسجيلية قصيرة أهمها « السويس مدينتي » اخراج علي عبد الخالق و « لماذا » اخراج احمد راشد .

وفي عام ١٩٧٠ عرضت شركة القاهرة ٦ افلام هي

١٠٧) اصعب زواج — اخراج محمد نبيه .
١٠٨) الارض — اخراج يوسف شاهين
١٠٩) اشياء لاتشترى — اخراج احمد ضياء الدين
١١٠) غروب وشروق — اخراج كمال الشيخ
١١١) حرامي الورقة — اخراج علي رضا
١١٢) أنا وزوجتي والسكرتيرة — اخراج محمود ذو الفقار .

وقد اشتركت المؤسسة في هذه المرحلة أيضاً في العديد من المهرجانات الدولية واستطاعت ان تفوز بعدة جوائز هي الجائزة الكبرى في مهرجان قرطاج عام ١٩٧٠ عن فيلم « الاختيار » ، وجائزة جورج سادول وجائزة النقاد في مهرجان قرطاج عام ١٩٧٠ عن فيلم « المومياء » كما اقامت العديد من الاسابيع للفيلم المصري في الخارج ، وللافلام الاجنبية في الداخل ، وأقامت مسابقة ذات جوائز مالية للافلام المصرية عام ١٩٦٨ (١٠ آلاف جنيه) ، وأخرى عام ١٩٦٩ دون جوائز مالية .

المرحلة الخامسة :

وفي منتصف عام ١٩٧٠ تقرر ادماج شركتي القاهرة للانتاج والتوزيع في المؤسسة ، وتحددت أهداف المؤسسة الجديدة على النحو التالي :

أولاً : انتاج الافلام السينمائية العربية، والعربية المشتركة ، الطويلة والقصيرة، ودبلجة الافلام السينمائية المحلية ، والمشتركة ، والأجنبية ، الطويلة والقصيرة ، لحسابها ، أو لحساب الهيئات والمصالح والافراد ، او المشاركة مع المنتجين العرب أو غيرهم في انتاجها أو دبلجتها .

ثانياً : انشاء وشراء وادارة واستئجار الاستديوهات السينمائية ومعامل تحميض وطبع الأفلام العادية والملونة، والقيام بجميع الأعمال الفنية والصناعية والتجارية المتصلة بصناعة السينما .

ثالثاً : توزيع وعرض الافلام السينمائية داخل الجمهورية وفي جميع انحاء العالم، وانشاء وشراء وادارة وتشغيل واستغلال وتأجير واستئجار دور عرض الافلام السينمائية بكافة أنواعها ومقاساتها ، والقيام بجميع الاعمال الفنية والصناعية والتجارية المتصلة بهذا الغرض .

وقد قامت المؤسسة في ذلك العام بعرض ٥ افلام هي :

١١٣) اوهام الحب	اخراج ممدوح شكري
١١٤) سوق الحريم	اخراج يوسف مرزوق
١١٥) دلال المصرية	اخراج حسن الامام
١١٦) نار الشوق	اخراج محمد سالم

١١٧) السراب اخراج انور الشناوي .

وفي عام ١٩٧١ عرضت المؤسسة ٧ افلام هي :

١١٨) فجر الاسلام اخراج صلاح أبو سيف .

١١٩) ملكة الليل اخراج حسن رمزي .

١٢٠) الاختيار اخراج يوسف شاهين .

١٢١) موعد مع الحبيب اخراج حلمي رفلة .

١٢٢) اعترافات امرأة اخراج سعد عرفة .

١٢٣) مذكرات الآنسة منال اخراج عباس كامل .

١٢٤) البعض يعيش مرتين اخراج كمال عطية .

المرحلة السادسة :

وفي منتصف عام ١٩٧١ تقرر تصفية المؤسسة المصرية العامة للسينما، وانشاء هيئة عامة للسينما والمسرح والموسيقى بدلاً منها ، وبدلاً من مؤسسة المسرح والموسيقى ، وتحددت اهداف الهيئة على النحو التالي :

١ – الارتفاع بمستوى الانتاج بتقديم النماذج الرفيعة .

٢ – تقديم التجارب الطليعية والعمل على تطويرها وربطها بالتطور العالمي .

٣ – تشجيع المواهب والقدرات المبدعة من الشباب .

٤ – تنشيط الانتاج الفني وتسويقه .

٥ – معاونة وتشجيع القطاع الخاص .

وقد قامت الهيئة في ذلك العام بعرض ٥ أفلام هي :

١٢٥) رحلة لذيذة اخراج فطين عبد الوهاب .

١٢٦) لعبة كل يوم اخراج خليل شوقي .

١٢٧) حادثة شرف اخراج شفيق شامية .

١٢٨) زوجتي والكلب اخراج سعيد مرزوق .

١٢٩) نحن الرجال الطيبون اخراج ابراهيم لطفي .

وهكذا بلغ انتاج القطاع العام فيما عدا الافلام التي عرضت عام ١٩٧٢ ، والتي لم تعرض بعد ١٢٩ فيلماً روائياً طويلاً في تسع سنوات من مجموع ٣٧٥ فيلماً، تم عرضها في هذه الفترة ، أي نحو ثلث الانتاج المصري ، والمصري المشترك .

وقد بلغ عدد المخرجين الجدد الذين أتاح لهم القطاع العام فرصة اخراج الافلام الروائية الطويلة لاول مرة ١٤ مخرجاً ليس من بينهم مخرج واحد من خريجي المعهد العالي للسينما الذي تخرجت اولى دفعاته عام ١٩٦٣ مع بداية انتاج القطاع العام، وبلغ عدد المخرجين الذين تخرجوا منه ١٠٩ حتى عام ١٩٧٠، وهؤلاء المخرجين الجدد هم:

محمد سالم – نور الدمرداش – فاروق عجرمة – خليل شوقي – احمد فاروق – جلال الشرقاوي – عبد الرحمن الخميسي – حسين كمال – ابراهيم لطفي – محمد نبيه – يوسف مرزوق – أنور الشناوي – سعيد مرزوق – شفيق شامية.

وفي نفس هذه الفترة قدم القطاع الخاص نفس العدد من المخرجين الجدد وكان من بينهم ثلاثة من خريجي المعهد العالي للسينما هم:

ممدوح شكري – عبد الحميد الشاذلي – أشرف فهمي.

ويبلغ عدد الافلام ذات المستوى الفني التي انتجها القطاع العام نحو ربع مجموع ما انتجه، والاغلبية الساحقة من هذه الافلام ماخوذة عن روايات نجيب محفوظ وتوفيق الحكيم ويحيى حقي ويوسف ادريس وعبد الرحمن الشرقاوي وفتحي غانم وغيرهم من الروائيين، ولا تتجاوز الافلام الجيدة التي لم تعتمد على الاعمال الروائية اصابع اليد الواحدة. ورغم ان كل هذه الافلام تنتمي الى الواقعية التقليدية الا أن عدداً محدوداً جداً منها تناول مشاكل المجتمع المصري المعاصر. ولكن تقييم تجربة القطاع العام في مصر سواء من الناحية الاقتصادية، أم من الناحية الفنية يخرج بنا عن الحدود التي وضعناها لهذه الدراسة.

الفيلم السياسي في مصر الثورية

ترجمة : عبد الكريم الحلبي

«لأن السينما هي لاشيء إن لم ترتبط بواقع أمة وفعالية شعب..»

جورج سادول

يعود الفضل في تحديد حجم وأبعاد العلاقة بين السينما والسياسة في مصر المعاصرة الى خصائص وصفات التجربة الثورية المصرية نفسها . وأول ما يتبـادر الى الذهن منها صفتان رئيسيتان الاولى طبيعـة النظام الناصري كنظام ترتكز أصوله على حركة عسكرية لم تكن البديل بل كانت الصدى لثورة سياسية واجتماعية شعبية بارزة، والثانية استراتيجية استثمار معطيات السياسة الخارجية التي تبناها النظام كوسيلة لتأمين متطلبات التنمية الاقتصادية والاجتماعية للبلاد .

لقد ترعرع نظام جمال عبد الناصر في تربة « العسكرية » المتميزة بقـدر من القحط الايديولوجي ونشأ بدافع الامل في تحقيق حلم قومي باهر لخلق مصر القوية الجانب النقية البنيـان . وعلى الرغم من الغموض والابهام اللذين أحاطا بمفهوم هـذا الحلم على مستوى الواقع فقد ظل هو غاية الفعاليات السياسية في الحقبة التي استقر بها عبد الناصر في سدة الحكم .

ومنذ فجر الثورة ساد اليقين بأن بناء دولة قوية في القرن العشرين يعني بالضرورة اتاحة الظروف أمام خلق الدولة العصرية من كافة الجوانب . ولأن الشروط المحلية المصرية كانت هي الأصعب بين كافة دول المنطقة ان لم نقل دول العالم فقد تبين الضباط الشباب في مجلس الثورة ببطء وألم شديدين مدى جسامة المهمة الملقاة على عواتقهم وفي بحثهم عن أفضل السبل للحصول على الخبرات الفنية ورؤوس الاموال الضرورية لادخال مصر الى عالم القرن العشرين من باب التصنيـع ومكننة الزراعة، وجدوا أن بالامكان الاعتماد على المصادر المتأتية عن سياسة خارجيـة ذات مميزات خاصة . وقوي هذا الاعتقاد في أعقاب النجاحات المبكرة التي أحرزهـا النظام في مجال السياسية الخارجية وفي الميدان الدولي في الخمسينات .

في هذه الفترة تمركزت جهود النظام على خمسة اهداف رئيسية هي :

١ — الحفاظ على الحكم وصيانته

٢ — تنمية البلاد .

٣ — تعزيز الجهود العربيـة للاسراع بالوحدة .

٤ — قهر اسرائيل .

٥ — تثبيت موقف مصر وكيانها في المجال الدولي .

ولكن ، تحت سيطرة الفكرة القـائلة بالاستفادة من نشاطات السياسة الخارجيـة كواسطة لتأمين متطلبات التنمية ، تجـاهل الحكم امكانية حـدوث تضارب بين سياسة خارجية نشطة (البنود ٣ و ٤ و ٥) وبين ضرورات التنمية (البند ٢) ولم يعبـأ

(*) عن دراسة أعدها رايموند وليم بيكر عضو الهيئة التدريسية بجامعة بوسطن .

بالاصوات المحذرة من مغبة هذا التضارب والتي راحت تنطلق في حلقات رجـال الفكر واساتذة الجامعات ولم تحـل أعوام منتصف الستينات حتى تهاوت استراتيجية التنميـة هذه من اركانها .

لقد اعطي عبد الناصر نظام مرونة قصوى في التكتيك والدينامكية وبوسائل مختلفـة وظفها لخدمة سياسة الربط بين تطلعات مصر المتعددة في الداخل وبين مطامحها الكبيرة في الخارج . كان بامكانه تحويل الشدة من هـدف الى آخر حسب الحاجة وطبقاً لظروف الزمان والمكان . وتمكنت الثورة المصرية من اغنـاء الواقع المصري بتراث زاخر من المظـاهر البناءة والايجابية فقـد كانت ثورة حضارية انسانية انتشلت جماهيرها من ركود الماضي ووضعتهم في بداية وثبـة المستقبل حاملين ترائهم الحضاري زاداً في رحلة التحدي الطويلة ورفعت مرتبتهم في ذات أعينهم وفي أعين العالم واحدثت في حياتهم الاقتصادية والاجتماعيـة تحولات راسخة وحررتهم من الخوف والقهر والتواكل وحاولت أن تضرب بجذورها في كل مكان لاخراج مصر من مجتمع زراعي متخلف الى مجتمع صناعي متطور . ومع هذا كان هناك تقلقل مصيري في تاريخ البلاد لتشهده في هـذه المرحلة القصيرة من تاريخها بسبب حتمية المعادلة وبافتراض أن انتكاساً في واحد من الاهداف المذكورة لا بـد وأن يستتبعه تغير في مجال الوضع ، أي بالنسبة للأهـداف الأخرى مجتمعة . ولم يقف دون هذا التقلقل نفاذ بصيرة عبد الناصر ولا ادراكه السياسي الحاد ، فقد كان لانفصال سورية عن مصر في اوائل الستينات وقع أليم جهد النظام المصري لتخفيف وطأته بأخذ زمام المبادءة في العالم العربي من جديد ، فكانت الثورة اليمنية عام ١٩٦٢ ، وكان اسهام مصر في الحرب التي اندلعت في اعقاب الثورة على ارض اليمن الذي أدى الى تسميم العلاقـة بين واشنطن والقاهرة ، ونجم عنه قطع المساعدات الامريكية عن مصر ، الأمر الذي احدث خللا في جهود التنمية الوطنية ووسط الانعكاسات المتراكمة ساد البلاد جو من القنوط ساعد في دفع عبد الناصر للوقوف في مجابهة مع اسرائيل عـام ١٩٦٧ وكانت الهزيمة هي الثمن الذي دفعته البلاد ودفعه عبدالناصر لقاءاستراتيجية التنمية المنوه عنها آنفاً. وعندما وجدت مصر نفسها مضطرة للاعتماد على مصادرها الذاتية لأجل متابعة خطط التنمية تبين لعبد الناصر ان نظامه كان عاجزاً عن خلق المؤسسات السياسية المؤهلة والكوادر المنظمة المتمكنة من تحريك الايديولوجية الوطنية والتي كانت ضرورية للاسهام في عملية التحويل وان نظامه كان في الواقع قائماً على أسس الهياكل البيروقراطية والعسكرية الدائرة في فلك الايديولوجيـة « الرسمية » . في فترة ازدادت فيها هيمنـة الاساليب البيروقراطية على فعاليات اجهزة الدولة التي تحولت هي نفسها الى « اقطاعيات

بيروقراطية » في ظل نظام « التفويض » الذي اتبعه نظراً لعدم توفر الكوادر والذي كانت رؤوسه تتصارع من اجل السلطة والقوة وتحول دون أي سبيل من سبل النشاط السياسي الخلاق . ومن اجل غرض هذه الدراسة يجب التأكيد على أن هذه النواقص في النظام السياسي المصري، الى جانب ما أسماه الرئيس المصري الراحل بعيب « عدم مواجهة الذات » كانت ولا تزال تشكل مواضع النقد في الافلام الجادة في ذات الوقت الذي تشكل فيه القرينة لتفاعل مثل هذه الافلام مع النظام السياسي .

لقد عرض البيان الذي أصدرته « جماعة السينما الجديدة» في أيار ١٩٦٨ تحليلاً لأسباب تخلف السينما المصرية فكرياً وفنياً عندما عزاه الى انفصال السينما التام عن واقع المجتمع المصري ، ولجمودها في قوالب وأشكال تنتمي الى أسوأ ما قدمته السينما التجارية في الأربعينات ، ولاعتمادها على نظام النجوم الذي انهار في عقر داره ، هوليوود ، وتسبب في افلاس كبريات شركات الانتاج السينمائي الأمريكية . وقد سبق المخرج توفيق صالح للقول بأن السينما المصرية « لا تتمتع برؤيا فنية حقيقية وانها لا تعالج أية من الموضوعات ذات الصلة بالمشاكل القائمة في الحياة المصرية اليومية ببقائها بعيدة عن الواقع لا تستخلص من حركته خطوط القوى الدرامية التي تؤدي الى صياغة سيناريوهات أصيلة وصادقة » .

إن سبب غياب العالم الواقعي عن الشاشة في مصر قبل الثورة بسيط للغاية فبدافع من انانيتها وتفسخها وفسادها استطاعت الطبقة الحاكمة اعتراض الطريق أمام أية محاولة لتجسيد الواقع المصري في السينما ، وأرادت للفيلم أن يبقى كواسطة لتحريف الحقيقة ولصرف الجمهور عن واقعه . ولمح الناقد سمير فريد الى هذا الموقف عندما أورد ان المخرج محمد كريم الذي يعتبر أباً للسينما المصرية كان يصر على غسل جميع الحيوانات بالماء والصابون قبل بدء تصوير المناظر التي ستظهر فيها ، ومنذ البداية أرست السينما المصرية لنفسها قواعد تقليدية ثابتة ، وصار أساسياً أن يحتوي كل فيلم معالجة ميلودرامية سطحية لحياة الطبقة الموسرة تتخللها أغنيات ورقصات شرقية مع اصرار قاطع بعدم تقديم أي تنويع آخر ، ويمكن التكهن بثقل الضغوط الكامنة وراء خلق هذه النمطية التقليدية واستمرارها من تجربة السيدة عزيزة أمير منتجة الفيلم الروائي الطويل المصري الأول « ليلى » عام ١٩٢٧ فعلى الرغم من ضحالة القصة ومن كون الفيلم برمته مسبة للفلاح المصري فقد واجهت المنتجة نقداً لاذعاً لأنها أظهرت تعاطفاً بسيطاً مع الناس العاديين . وظهر مقال في العدد الصادر بتاريخ ٢٨ تشرين الثاني من ذات السنة من

مجلة الصباح يسخر بمرارة من فن عزيزة أمير لأنها أظهرت «مصر القرون الوسطى» في حين أن لدينا أشياء كثيرة نفخر بها» واختتم الكاتب مقاله متسائلاً كيف سمح ممثلو وممثلات الفيلم لانفسهم «وهم طبعاً من سكان أرقى شوارع القاهرة» بأن يتم تصويرهم داخل أكواخ الفلاحين ... وكان ان اعلنت السيدة أمير بعد ذلك ان فيلمها القادم سوف تجري احداثه في أوساط الطبقة الغنية دون سواها ..

والآن وبعد أن تعرفنا على نوعية الضغوط الاجتماعية والسياسية التي حبست السينما قبل الثورة في بوتقة الفجاجة والهروبية واللامعنى فانه من المدهش حقاً استمرار اغتراب السينما المصرية عن الواقع في ظل النظام الثوري . وهنالك تفسيرات شتى لبقاء الفلم المصري أسير حلقة مفرغة من التقليدية العقيمة البالية خلال أكثر من نصف قرن من الزمن شهدت خلاله مصر ، وشهد معها العالم ، تحولات خطيرة وحاسمة في معظم مظاهر الحياة تقريباً . ان الناقد سمير فريد محق في ملاحظته بأن ثورة ١٩٥٢ قد تجاهلت دور السينما كعامل فعال في تشجيع واسراع التحولات الاجتماعية وكان في مقدور لينين ان يضيف الى قوله بأن السينما من بين كافة الفنون هي الأشد تأثيراً لأنها الأكثر شعبية ، بأنها أيضاً كظاهرة جماهيرية هي الأشد خطورة بالنسبة لنظام غير مستعد او غير قادر على استغلالها ، وهكذا وبتأثير الفهم الخاطىء لطبيعة هذا الفن وفعالياته لم يكن باستطاعة النظام جعل السينما وجهاً للمجتمع الجديد أو حاملاً لرسالة تقدمه ، وفي مكان ذلك قنع النظام بابقائها داخل الأطر البالية : الميلو دراما ، تجميل الواقع ، اطلاق عقائر المغنين والمغنيات ، تقديس حرفيات الرقص الشرقي وافلات سيل لاينقطع من النكات و « القفشات » السمجة .

وفي مقابلة مع المخرج صلاح ابو سيف تطرق الكيفية التي تتنكر فيها الرقابة لأية أغلاط اجتماعية عندما تحظر توجيه أي انتقاد لاصحاب المهن الرسمية « وبذا يبقى رجل البوليس والقاضي والمحامي والصحافي فوق أية شبهة ويختال رجل السلطة بعيداً عن أية مفسدة في نقاوة الثلج المتساقط الآن » ويورد مثالاً على صحة قوله بأن رابطة حجاب المحاكم المصرية احتجت بشدة ضد فيلم كمال سليم « العزيمة » لظهور حاجب محكمة قصير النظر في أحد مشاهده .. وكانت الرقابة أشد حذراً بالنسبة للمحتوى السياسي وأشد فتكاً بالمشاهد التي قد تحمل محاولات سياسية من قريب أو بعيد . وحتى عندما يصبح من حق المخرج التعرض للمشاكل الاجتماعية فان الحلول السياسية التي تحسم أو تعالج المشكلة ينبغي ان تظهر متأتية من أيدي رجال السلطة الرسميين دون سواهم ، كذلك تولميتة كل إشارة لأي جهد شخصي ذو أثر في احداث التغيير الاجتماعي . وفي

الاعتقاد بأن توفيق صالح كان انجح المخرجين المصريين في الافلات من براثن الرقابة فقد استطاع مراراً أن يفوقها حيلة ودهاء ومع هذا فقد كانت المعارك التي خسرها أمام الرقابة تلك التي تعتور محاولاته الرائعة لتصوير الآلية غير الرسمية في مجالات احداث التغيير. وهو يذكر بأن أحسن مشهد صوره حتى الآن كان في فيلمه السياسي « المتمردون » ١٩٦٨ والمشهد يروي بالتفصيل الطريقة التي يتمكن بها النزلاء المصدورون في احد المصحات الرسمية من تنظيم شبكة اتصال فيما بينهم تمهيداً لتفجير الصراع ضد ادارة المصح . ومع ان الفيلم يدين التمرد وقيادته التي لم تستطع تصعيد تمردها الى ثورة فان الرقابة اطاحت بالمشهد المذكور فقد كانت متيقظة تماماً تجاه نوعيته التعبيرية الفائقة .

وعلى هذا النحو ظلت السينما هي الرجل المريض في عالم الثقافة المصرية المعاصرة . ومن بين ١٥٠٠ فيلم طويل تم انتاجها حتى الآن لا يمكن اطلاق تقييم (جيد) سوى على عدد لا يتجاوز أصابع اليد كما أن هنالك نقصاً فاضحاً في عدد دور السينما إذ تبلغ النسبة ١٤ داراً لكل مليون من السكان في حين يبلغ متوسط هذه النسبة في العالم ٧٠ وفي الدول الاوروبية ١٦٠ . ولم تقتحم الدولة قطاع السينما عملياً الا عام ١٩٥٦ عندما تأسس أول ناد سينمائي مصري تحت اشراف وزارة الارشاد القومي . وفي عام ١٩٥٧ أنشئت « مؤسسة دعم السينما » في اولى المحاولات لتأميم القطاع ولكن هذه كانت خطوة ناقصة اذ لم يشمل التأميم شركات التوزيع وسارت الامور بشكل متعثر حتى عام ١٩٦٢ حين تم اتخاذ المزيد من الاجراءات الاشتراكية وشمل التوسع في نشاطات القطاع العام صناعة السينما بأكملها وتم انشاء « المؤسسة المصرية العامة للسينما » واعتبرت مسؤولة عن كافة شؤون الانتاج والخدمات والتوزيع ودور العرض واعترض عمل المؤسسة العديد من المشكلات الادارية والمالية وفي السنة التالية لانشائها بلغ العجز المالي في ميزانية المؤسسة مليون جنيه مصري وبلغت أزمتها المالية أشدها عام ١٩٧٠ حين بلغت ديونها قرابة الخمسة ملايين جنيه ولذا فان الغاءها عام ١٩٧١ لم يكن مفاجأة لأحد . ويتحدث الناقد التونسي الطاهر الشريعة عن مستوى الانتاج العادي خلال فترة التأميم بقسوة فيقول « ان الافلام المصرية مابرحت تنحدر نحو الأسوأ وصار الفارق الآن هو فارق الدرجة ، درجة افتعال صخب الاحداث وبلاهة الابتسامات وسيل الدموع وهذيان الخطب والوان الماكياج الأشبه تكلفاً بلطخات الشمع » .

قد تكون تلك مقدمة منحوسة لتدارس الفيلم السياسي في مصر في عهد الثورة ولكن والى اولئك الذين سحرتهم مقالة ي . س . جاء في كتابه « نحو علم اجتماع سينمائي »

التي أكد فيها على أن « فيها عدا الابحاث الانثروبولوجية الميدانية لايوجد ماهو أدل على ماهية كيان مجتمع من الافلام التي ينتجها لسوقه المحلية » الى هؤلاء لابد من القبول بأنه في حالة مصر يختلف الأمر نسبياً إذ لاتنتج الافلام فيها بغرض الاستهلاك المحلي فقط بل يتم توزيع معظم الافلام المصرية في سائر اقطار الوطن العربي . ونرى من واقع الأرقام ان صناعة السينما المصرية تعتمد على الأسواق العربية في أكثر من ٥٠ ٪ من وارداتها ولعل هذا من العوامل التي تفرض اختزال محتوى الفيلم المصري الى حد المستوى الادنى القابل للبيع وتحول دون اعطاء هذا المحتوي ملامح اشتراكية كل هذا لأجل ان يبقى الفلم موضع ترحيب في البلدان المجاورة وخاصة تلك التي تتبع سياسة محافظة . ومهما يكن ففي مصر يوجد حفنة من الرجال استطاعت ان تقدم للسينما المصرية بضع عشرة فيلماً جديراً بكل احترام وتقدير ، هؤلاء هم مخرجون تقبلوا مايسميه عبدالرحمن الشرقاوي « مسؤولية رجال الفكر » وشاركوا أفضل كتاب الرواية والمسرح ايماناً راسخاً بضرورة تلفت المصريين جميعاً نحو أنفسهم ونحو مجتمعهم بشجاعة كافية لممارسة النقد الذاتي وطلب التغيير مهما بلغت الآلام . افلام هؤلاء لن يقلل من جدارتها شيء وبالتأكيد لن يقدر لها الضياع في زحام تفاهة السيل الكبير من الافلام التجارية وهي وحدها التي تجعل من الفيلم المصري السياسي ومن تحليله أمراً ذا أهمية .

إن معنى لفظة (سياسي) كما هي واردة في هذه الدراسة مرن نوعاً بسبب ان مجرد محاولة التعرض للواقع المصري هو بحد ذاته فعل سياسي في مصر اليوم . ولتسهيل الدراسة سوف تنقسم الافلام هنا الى فئتين : الأولى تضم أفلام الواقعية الاجتماعية ذات المحتوى السياسي الضمني والثانية تضم الافلام ذات الصبغة السياسية الواضحة .

يأتي على رأس القائمة في الفئة الأولى الفيلم المصري الواقعي الأول « العزيمة » الذي أخرجه كمال سليم في أواخر الثلاثينات . كان هذا الفيلم حجر الأساس في التراث الذي ساعد الأمناء من المخرجين على الاستمرار رغم مغريات وضغوط السينما التجارية وهو يعتبر مدرسة في نمط من الواقعية الاجتماعية تعلم منها اولئك المخرجون اشياء كثيرة منها وجوب تشكل الشخصيات ضمن واقع معين لاتتجاوزه وإذ تبدو مطحونة فيه فهي تصارع ضده في آن واحد . ويتضح هذا الدرس في « العزيمة » من خلال مواقف البطلة (فاطمة) فهي تبدي احتراماً لزوجها لكونه موظف حكومي وعندما تكتشف انه قد طرد من الوظيفة وتحول الى عامل بسيط يلف البضاعة في متجر تخجل من مصنعه الجديد وتذهب الى طلب الطلاق . والدرس الثاني ضرورة ابراز التركيب الطبقي في

ابعاده الاساسية فالبطل (محمد) ، لكونه ابن طبقة معدمة يجب أن تفصله في الجامعة مسافة عن زملائه من ابناء الطبقة العليا في كل مرة يقف بينهم أو تجمعهم لقطة واحدة. وفيما عدا مشاهده الأخيرة يسود الفيلم جو الصراع الطبقي ويترك لدى المشاهد انطباعاً عجيباً بعمق هذا الصراع وحتميته، وأقول عجيباً بالنسبة للفترة التي تم انتاج الفيلم فيها. أما الدرس الثالث في مدرسة «العزيمة» فهو ضرورة دمج وتكامل الجرعات الثقيلة من النقد الاجتماعي الحاد في اطار واحد وفيه نشهد حرباً على التبذير في السلوك البيروقراطي وعلى الوساطة وعلى احجام المتعلمين عن الدخول في معترك الحياة وتفضيلهم وظائف حكومية لا يزال المجتمع قاصراً عن توفيرها لهم ، وهناك أيضاً هجوم على ظروف المرأة في مجتمع (رجالي) بحت وعلى عبثية وعطالة حياة المترفين . ففي المجتمع الفارغ يعتبر العمل(عيباً)كما يصبح العامل موضع سخرية . وأدى اهتمام كمال سليم بالتشكيل الى جعل فيلمه هذا تجربة بصرية ممتعة فقد حمل الكاميرا خارج الاستوديو أي خارج غرف النوم والبارات والصالونات وذهب بها الى شوارع القاهرة فاعطى الدليل على شدة صلته بالواقع المصري،وفي رسمه للشخصيات نجح في التخفيف من حدة الفرق بين الأسود والأبيض ، ولطالما عانت السينما المصرية — قبل « العزيمة » وبعده — من بلاء النمطية اذ يندر ان يصادف المشاهد انساناً على الشاشة المصرية في نقطة متوسطة على خط الخير والشر او انساناً هو مزيج من هذا وذاك اي كما الناس هم في الواقع فعلا .

إن فيلم « العزيمة » هو أرفع تعبير عن تكوين كمال سليم الفكري المتميز بماركسية واضحة فقد كان الرجل محاطاً بحلقة تقدمية ضمت عدداً من المفكرين والفنانين ، منهم الرسام رمسيس يونان والروائي البرت قصيري، اتخذوا من الفكر الماركسي أساساً لثقافتهم . ومن الجيل الطالع جذبت الحلقة اليها شابين تحولا الى الاخراج فيما بعد هما كامل التلمساني وصلاح أبوسيف وتأثر كلاهما بأبحاث ومناقشات الحلقة ، وبعد حين طلع التلمساني بفيلمه «السوق السوداء» ١٩٤٥ وتناول فيه موضوع الاتجار بقوت الشعب، وكان موضوع الساعة في ذلك الحين، وعلى الرغم من مستواه الفني الجيد فقد فشل الفلم مالياً وكان أن استسلم التلمساني وراح يخرج أفلاماً ناجحة تجارياً أما صلاح أبوسيف فقد وجد فيه تراث « العزيمة » « أشد الأوصياء ثباتاً وأكثرهم خصباً » فقد أخذعن كمال سليم الميال للتطبيقي للنظرية الماركسية في الفن كما تعلم منه روابط السينما بالفنون الأخرى ولقد ولد أبوسيف ونشأ في بيئة فقيرة من الطبقة الوسطى فكان من الطبيعي ان يتناول في أفلامه حياة هذه الطبقة في محاولات الكشف عن مفاسدها ورصد عيوبها. والطبقة الوسطى في

مصر أهمية بالغة ، وللدور الذي لعبته في الفترة التالية لقيام الثورة دلالة متينة على تلك الأهمية . وعلى هذه الطبقة بالذات وقع الجزء الأعظم من النقد عشية الهزيمة عام ١٩٦٧ . ويكتب عبدالرحمن الشرقاوي ، وهو كاتب مسرحي وروائي وشاعر وسيناريست ذو نزعة يسارية ، قائلاً في مجال إظهار قلقه وارتيابه تجاه الطبقة الوسطى « ان الدول النامية اذ تتخلص من السيطرة الأجنبية وتقوم بتصفية الرأسمالية والاقطاع لاتتمكن من الانعتاق من النظام الطبقي حتى ولو اختارت طريق الاشتراكية . فمع تحررها تشهد هذه الدول نشوء طبقة جديدة تتمتع بالثقافة والأيديولوجية والاتجاه للسيطرة على مراكز القوة في الدولة ، تلك الطبقة لا تمثل عموم الشعب لانحدارها اصلاً من الطبقة الوسطى ومن البورجوازية الصغيرة اللتين كانتا جزءاً من الطبقة الحاكمة في المجتمع القديم . وصحيح أن الطبقة الجديدة هذه بما لديها من امكانيات ثقافية وحرصاً على كيانها الذاتي تناضل ضد الطبقات الأخرى بما فيها الرجعية والمحافظة ولكنها ما أن يستقر بها الوضع حتى تتوقف عن النضال وتجنح هي نفسها نحو الرجعية وتخمد اندفاع الشعب » . ويمضي الشرقاوي في ندائه متحدياً رجال الفكر المصريين « انها مسؤولية المفكرين ان يكونوا على وعي بهذه الحقيقة ومن واجبهم عدم الوقوف صامتين تجاه الأخطاء » .

وفي مناقشتنا لرد فعل السينما المصرية حيال هذا التحدي الذي اطلقه الشرقاوي بقوة لا بد من التركيز على خمسة أفلام هي : « القاهرة ٣٠ » (١٩٦٦) و «القضية ٦٨» (١٩٦٨) وكلاهما من اخراج صلاح أبوسيف ثم « ميرامار » (١٩٦٩) و « الرجل الذي فقد ظله » (١٩٦٨) و « شروق وغروب » (١٩٧٠) وهي من إخراج كمال الشيخ . هذه الافلام مأخوذة عن روايات كتبها أصلاً نجيب محفوظ الروائي ذو الشهرة العالمية وألمع الكتاب المصريين وأنجحهم في تصوير الطبقة الوسطى في بلاده ، ولطفي الخولي المعلق السياسي اليساري المعروف وفتحي غانم الذي تحتوي كتاباته على أوضح وأدق تحليل للمشاكل السياسية والاجتماعية المصرية ، ومن هذه الافلام يمكن الحصول على صورة مركبة وواضحة المعالم للطبقة الوسطى في مصر . في فيلم « القاهرة ٣٠ » نرى (محجوب عبد الدايم) كنموذج للبورجوازي الصغير الذي يعبد ذاته والذي لا يعبأ في الدنيا بشيء سوى انتهازيته فيمضي تحدوه رغبة عارمة في الصعود الطبقي ولا يتورع عن الزواج بعشيقة سياسي كبير هو (قاسم بك) لكي يتوسط له هذا في الحصول على وظيفة كبيرة ولكي يجعله مديراً لمكتبه بعد توليه الوزارة . محجوب هذا يجسد التقلقل الحاد الذي يعم الطبقة الوسطى فهو دائم التعبير عن تخاوفه من امكانية سقوط قاسم بك من السلطة وسقوطه هو معه الى الحضيض . أما (سرحان البحيري) في « ميرامار » فلا ينفك عن مضغ وترديد الشعارات

الاشتراكية واستغلال مركزه في الاتحاد الاشتراكي وهو في الحقيقة لا يزيد عن لص آفاق يسعى وراء الكسب الشخصي بأية وسيلة . وهنالك في « الرجل الذي فقدظله » نرى (يوسف) يشي للبوليس عن رفاقه التقدميين لكي يحصل على ترقية في الصحيفة التي يعمل بها ويزداد تقبله لمهنة الصحافة على أساس أن نصفها حقائق ونصفها أكاذيب كلما ارتقى به سلم الوظيفة تزداد عبوديته لصاحب الصحيفة كلما وعده هذا بشيء أو افصح له عن رضاه . واضح من هذه النماذج ان الطبقة الوسطى فى مصر يعوزها الالتزام قبل أي شيء آخر ، التزام عقائدي أو فكري أو حق انساني . ومن المدهش ان الشخصيات الاكثر ايجابية تفتقد بدورها الى أية مقدرة على مواجهة ضغوط الأحداث وهذا ناتج طبعاً عن غياب عنصر الالتزام الحقيقي من بنيانها .

وتشكل البيروقراطية المتضخمة المجال الأخصب لتفاعل هذه النماذج مع الواقع . ويتهيأ فرصة كبيرة للكشف عن نواقصها ففي « القضية ٦٨ » نلمح هجوماً على طقوسية الكلمات وعلى عادة اطلاق الشعارات الجوفاء من خلال شخصية المحامي (حنفي حنفي) وفي الفيلم أكثر من اشارة الى ظاهرة « الاقطاع البيروقراطي » التي سادت البلاد في أعقاب الثورة واستمرت فترة غير قصيرة بسبب عدم توفر الكوادر المنظمة والمؤهلة لاشغال المراكز الحساسة والمناصب الكبرى في الدولة أو في التنظيم السياسي الوحيد في مصر وهو الاتحاد الاشتراكي العربي كما يشير الفيلم الى ظاهرة التهرب من المسؤولية على كافة المستويات والى علة الروتين . أما فيلم « شروق وغروب » فانه يفلح في جعل المشاهد طرفاً في مناقشة ذكية تكشف عن (مملكة) رئيس ادارة البوليس السياسي : سلطة كبيرة بدون حدود وكيان فذ .. لا يجوز انتهاك حرماته ومصنع من أكبر المصانع لانتاج مراكز القوة ، النواتج الطبيعية للاقطاع البيروقراطي الذي أفلس غداة الهزيمة .

في الفئة الثانية : الأفلام ذات الصبغة السياسية الواضحة يقف متفرداً في موضع مرموق المخرج توفيق صالح . فما أن يذكر الفيلم السياسي في العالم العربي الا ويقفز الى مقدمة الأسماء التي شاركت بصنعه اسم توفيق صالح ولهذا الرجل يعود فعلاً الفضل في اعطاء السينما العربية قدراً من الأهمية السياسية والاجتماعية داخل الوطن العربي وخارجه . وقد وصفه المخرج شادي عبد السلام صانع التحفة « المومياء » بأنه « المخرج الملتزم الوحيد الذي لم يبع نفسه للموزعين السينمائيين العرب » .

وكما لا يمكن اعتبار المخرجين الذين كانت لهم محاولات سياسية بين حين وآخر مخرجين سياسيين كذلك فان أفلام النقد الاجتماعي والتي تمثلها أعمال صلاح أبو سيف أصدق تمثيل لا يمكن اعتبارها أفلاماً سياسية لاكتفائها باعادة باستعراض العلة ثم وقوفها عاجزة أمام اقتراح العلاج . وحين وقف أبو سيف مرة يدفع هذا النقد بأن في فيلمه « الفتوة » تحليلاً للأسباب الاقتصادية التي جعلت من المجتمع

المصري مجتمعاً طبقياً وكشفاً لارتباط الرأسمالية بالسلطة ولا مكانية استمرار الحال على نمط معين بين الفساد والظلم الى ما لا نهاية ان لم يطرأ على المجتمع تغير ما فانه ، أي صلاح أبو سيف ، كان يعترف بالاطار الذي قيد نفسه داخله : اطار الكشف والاظهار وعدم مجاوزه الى بيان الآلية السياسية التي بمقدورها وحدها احداث التغيير أو ايجاد طريق الخلاص.

ان محاولات كمال الشيخ في « ميرامار » وحسين كمال في « البوسطجي » ١٩٦٨ ويوسف شاهين في « الأرض » ١٩٧٠ وهنري بركات في « الحرام » ١٩٦٥ قد اعطت الواقع المصري الشكل المناسب من الوجهة التعبيرية ولكنها لم تتضمن التوجيه السياسي المتماسك والمفصح عن مواقف هؤلاء الفنانين من هذا الواقع ، فكمال الشيخ — على سبيل المثال — فنان تقني ممتاز ولديه اسلوبه السينمائي المتميز. الا ان المحتوى السياسي لديه يتأتى من القصة او من السيناريو الذي يقوم عليه فيلمه وليس من رؤياه الشخصية. اما حسين كمال فمع افتقاده للحس السينمائي الذي يتمتع به كمال الشيخ، فقد خضع للقيود التجارية والنجاح المالي الكبير الذي حققه بفيلمه « أبي فوق الشجرة » أحيا (أمجاد) الفلم التجاري بكل ما فيها من سطحية وتفاهة . أما آخر أفلامه فانه يفضح اخطار الحالة عندما يوضع السيناريو السياسي الجاد بين يدي مخرج يفتقر للموقف السياسي الواضح ، لقد كانت تلك تجربة فيلم « ثرثرة فوق النيل» المأخوذ عن قصة لنجيب محفوظ. ان هذا الفلم يستثمر ويمعن في التغذي على كافة الشرور التي يتظاهر بادانتها طمعاً في كسب الجمهور وفي الفيلم اقوال كثيرة عن تدهور الاوضاع وعن الهزيمة وعن النواقص وعن اليأس ؛ يقال الكثير ، ولكن ما يقال يبقى كلاماً في كلام فالمخرج يفتقد الرؤية السينمائية التى كان من الممكن ان تجعل من « ثرثرة فوق النيل » عملا فنياً ثورياً. واشد تعقيداً من هذا كله تجربة يوسف شاهين فلقد استقطب فيلمه « الارض » اهتمام الكثيرين لشجبه المؤثر لآثام الاقطاع في الريف المصري الا أن معالجة شاهين لقصة الشرقاوي جاءت متفاوتة في جودتها وخالية من التناغم مع روح الرواية ومرماها ، ومهما يكن فان رجلاً اعطى السينما المصرية فيلماً بجودة واعجاز « الأرض » وفيلماً بروعة وجمال « باب الحديد » يجب ان يبقى بعيداً عن تهمة الانتهازية التي ألصقت به مراراً ، وليس لنا سوى الزعم بأن العمل يشوبه بعض التشوش الفكري وان نذكر ان يوسف شاهين نفسه قد سارع للقول بأنه بعد تحقيق الفيلم شعر بأنه عمل يفتقر الى التحليل المادي للواقع المصري في فترة احداث القصة . ان المطالبة بالكمال بالنسبة « للارض » يحوي شيئاً من المغالاة فالصراع في الفيلم مترجم الى مواقف انسانية متميزة بواقعية صادقة ارتفعت بالفلم

الى مستوى لن يغفله تاريخ السينما . أما بالنسبة لهنري بركات فان شهرته كمخرج جاد ترتكز على فيلمه « الحرام » الذي يعالج مأساة الفلاح المصري الذي كان يتوارث العمل أجيراً على أرضه التي انتزعت منه في عهد الاقطاع فتحول على ظهرها وفي طينها الى مجرد نفر أو مجرد (عامل تراحيل) . الموضوع فيه من المرارة والقسوة أشياء ولكن بقدر ما كان السيناريو جيداً بقدر ما أساء اليه بركات بمحاولته تقليد اساليب تقنية غريبة فاستحال على رسالة الفيلم ان تصعق الجمهور بعد أن وضع المخرج العديد من قطع الخشب العازل بين الرسالة والمشاهد. السينما عند بركات لا تزال وسيلة تحويل وتسلية وهو لم يتخذ لنفسه الآن ولا في أي وقت مضى موقفاً سياسياً صريحاً من عالم الفيلم .

اذن يبقى توفيق صالح وحده المخرج الذي جعل من السينما أداة سياسية ، أداة لفهم العالم ولمحاولة تغييره . ان نظرة إلى أفلام هذا المخرج تتيح اكتشاف ميزة يتفرد بها دون غيره تلك هي واقعيته المتعمقة في جذور الواقع المصري والبعيدة - في آن معاً - عن الحرفية والفجاجة وقد أشار الناقد الفرنسي ميشيل شيفاليه الى هذه الميزة بالذات فقال « يمكن للانسان الذي سبق وان تعرف على مصر ان يجدد تعرفه بها من خلال سينما توفيق صالح ، ففي افلام هذا المخرج مطابقة مدهشة مع الواقع المصري تكاد تخلو من أية شائبة . ان وحدة الرؤيا لديه تمتزج مع استسلامه التلقائي لانعكاسات الواقع وتكون النتيجة ان توفيق صالح لا يحفل بتقديم واقع حرفي مجرد بل يجهد لتقديم تحليل مركب لحالة كلية ، وبمقدار من الألم والاسى والحرقة يجمع بين مجمل المعطيات المادية التي كونت ذلك الواقع ، هدفه دوماً تحريض الانسان على الكفاح من أجل التغيير مع تأكيد واضح على الصيغة الأنسب للحل وهذه غالباً ما تكون ثورية . فتوفيق صالح لم يعقد بعد اتفاقاً مع العالم ولم يرتض بالصلح ولم يستكن للمهادنة .

نجد هذه الميزة أفضل تعبير عنها في « المتمردون » ١٩٦٨ فالفيلم يحكي قصة طبيب شاب يتخصص بالتدرن الرئوي ويصاب بذات المرض فيذهب للاستشفاء في أحد المصحات الرسمية وهناك يكتشف الكثير من الحقائق المفجعة الناتجة عن الاهمال وسوء الادارة ويتلمس نقمة النزلاء التي سرعان ما تتحول الى ثورة يصبح هو في موضع القائد منها تبدو الثورة للوهلة الأولى ناجحة وتفلح في طرد مدير المصح الاوتوقراطي واستكمال السيطرة على مقدرات الوضع داخل المصح ثم لاتلبث أن تتهاوى تحت ضربات القوة القمعية التي تعيد كل شيء الى ما كان عليه . على المستوى الموضوعي يمكن أخذ الفلم باعتباره نقداً شديداً لمساوىء

البيروقراطية وتعرية أثرها في نهش المجتمع المصري . ان مدير المستشفى يهتم برتابة ونظام (بتسيير الأمور) اكثر من اهتمامه بشفاء المرضى ، ولا تفلح أكوام التواقيع والمراسلات الرسمية الا بعرقلة وصول الامدادات الطبية للمصح بدلا من تسهيل ذلك، أما الممرضات ذوات الأردية البيضاء المعقمة فلا يقمن بأي عمل سوى تعميق الهوة بين الادارة والمرضى ، ومزاولة مختلف انواع الظلامات واللامبالاة والتفرقة الحادة بين مرض المجان ومرض الدرجات .

لقد تعرضت ثورة ١٩٥٢ في فيلم « المتمردون » لتفحص شامل ودقيق أظهر فيما أظهر الضغوط الموروثة في قياداتها وقعودها عن استغلال زخم المد الجماهيري الهائل لصالح الثورة ولارساء قواعد المجتمع الجديد والنظام السياسي الملائم كما سلط الفلم ضوءاً على اوضاع المثقفين (الأطباء)داخل مجتمع الثورة فجسد شعور القلق والاحساس بالوهن لديهم من خلال شخصية الطبيب المدمن على الخمر والذي تخلى عن النضال منذ زمن وأظهر ضعف ارتباط النخبة المثقفة بالجماهير الواسعة فالمرضى في بادىء الأمر يقفون من الطبيب الشاب موقف الرفض ولا تتشكل لديهم القناعة به الا بعد معرفتهم بأنه مريض مثلهم ، وفي المقابل نرى السيدة الثرية ممثلة الجمعية الخيرية تحاول في البداية اغواءه ثم ترجع فترفضه عندما تعلم بأنه مريض .

يقول صلاح أبو سيف « ان السينما ، بأفضل مافيها ، لايمكنها تغيير العالم » ويبدو ان لاجدال في هذا القول بالنسبة لجمهورية مصر العربية للاسباب العديدة التي أتينا على ذكرها ولكن لنتذكر دوماً قول فيرتوف « ان أهم الاشياء بالنسبة للسينمائي هو احساسه بالعالم ، أما نقطة الانطلاق فهي حمل الكاميرا واستخدامها كعين أرقى من عين الانسان لدراسة فوضى الظواهر المرئية التي تملأ المكان» .

دور الكوميديا في الفيلم العربي

مروان مؤذن

لقد أثبتت الاحصائيات أن الأفلام الكوميدية هي من اكثر الأفلام جذباً لجمهورنا، وربما كان هذا هو السبب الذي جعل معظم المنتجين عندما يتجهون لانتاجها .

والسؤال الآن ، هل يمكن للفيلم الكوميدي أن يحمل هدفاً اجتماعياً أو اخلاقياً أو سياسياً ..؟ وهل يستطيع من خلال اطاره المرح أن يخدم الفرد والمجتمع ..؟ أم أن

الاضحاك يمكن أن يشكل هدفا بحد ذاته ، ويكفي لهذا النوع من الأفلام أن تسري عن المشاهد هموم الحياة ، وتلهيه لمدة ساعتين أو أقل عن مشكلاته اليومية التي أتى الى السينما كي ينساها ...!

يقول الفيلسوف الفرنسي هنري برجسون « انه لامضحك الا فيما هو انساني ، أي أن الانسان لايضحك لشيء الا اذا كان له صلة به من قريب أو بعيد . اننا اذا ضحكنا من قرود حديقة الحيوان مثلا ، أو من دببة السيرك وهي تركب الدراجات ، فانما نضحك من هذه الحيوانات لأننا نضبطها وهي متلبسة بتقليد الانسان ، وكذلك فقد نضحك من قبعة ولكن الذي يضحكنا فيها حينئذ ليس قطعة الجوخ أو القش ، بل الشكل الذي فصلها عليه انسان ، ولهذا فمن الخطأ أن نظن أننا نستطيع أن نضحك لآخرين اذا ابتعدنا عما يهمهم ، أو يمت لهم بصلة ».

ان أفضل ما يؤكد هذا الرأي هو فن شارلي شابلن ، هذا الانسان الخالد الذي يضحك حتى اليوم لأفلامه كل المشاهدين في أنحاء العالم ضحكة واحدة . ان شابلن استطاع أن يعبر بفنه الهزلي عن مشاكل الانسان والانسانية ، لقد عكس ضعف الفرد الطيب الفقير وسط المجتمع القادر .. الظالم .. والمنافق ، وصور حياة العامل الضائع في المجتمع الحديث بآلاته وورأسماله ، وقسوة قوانينه الاقتصادية ، وزيف انظمته الاجتماعية .

ان تجربة شابلن تؤكد على أن الفيلم الكوميدي يمكن أن يتجاوز الدور المحدود والرخيص الذي يتمثل في الاضحاك والترفيه فقط ، الى دور أساسي وهام يتجلى في طرحه لأمور جادة وأساسية يستمدها من الواقع الاجتماعي والسلوك الانساني . بقي ما هو الدور الذي لعبته الكوميديا في الفيلم العربي ، وهل استطاع هذا النوع أن يحقق شيئاً من من مهامه أم لا .. ولماذا ؟ .

من أجل الاجابة على كل هذا ، لابد من استعراض مختصر للأفلام الكوميدية التي ظهرت في العالم العربي ، وخاصة في القطر المصري الشقيق كأول بلد عربي عرف صناعة السينما ، ثم التمعن في نوعية هذه الأفلام ودراسة الأثر الذي تركته لدى الجماهير ، من الناحيتين السلبية والايجابية .

لقد أدخل فنان سوري اسمه « جورج دخول » فن الكوميديا المرتجلة الى مصر منذ اواخر القرن الماضي ، وأخذ يقدم فصوله المضحكة التي تعتمد على شخوص ومواقف وألاعيب وتمر بعضها ينتمي الى الكوميديا « دى لارتي » الايطالية ، وبعضها الآخر ينتسب الى كوميديا « القراقوز التركي » وبعضها الثالث يستند الى فن « البانتوميم » .

وكان ان انتشر هذا اللون من ألوان

الكوميديا انتشاراً كبيراً وخاصة حين قام فنانون مصريون معروفون بتقليد فصول جورج دخول ، التي تأثر بها فيا بعد تيار الكوميديا الشعبية المصرية أكبر تأثير على يدي نجيب الريحاني وعلي الكسار وغيرهما .

في هذه الفترة كانت صناعة السينما في مصر في بدايتها ، ولهذا فقد كانت على استعداد لتقبل هذا النوع من الكوميديا ، خاصة في أولى أفلامها ، التي لم تكن تعتمد على نص مكتوب أو تمثيل متقن ، بل تكتفي بتسجيل بعض الفصول الضاحكة التي تقدم على المسارح الشعبية في القاهرة والاسكندرية .

أما نقطة البدء فقد كانت في عام ١٩١٨ حين قام مصور ايطالي اسمه « لاريتشي » باخراج فيلم فكاهي قصير تحت عنوان (مدام لوريتا) وقصة الفيلم مأخوذة من مسرحية فكاهية كانت تقدمها فرقة فوزي الجزايرلي الذي قام ببطولة الفيلم المذكور ، ولم تكن هذه التجربة ناجحة لأن الفيلم كان صامتاً .

وقام لاريتشي بعد ذلك بين عام ١٩٢١ و١٩٢٢ بتصوير فيلمين فكاهيين قصيرين آخرين أولهما (الحالة الأميركانية) وقد اشترك في تمثيله أمين صدقي وعلي الكسار الذي لعب فيه دور المرأة ، والثاني هو(خاتم سليان) الذي قام ببطولته الممثلان الهزليان المسرحيان فوزي منيب وجبران نعوم .

وفي عام ١٩٢٣ أخرج محمد بيومي فيلماً فكاهياً بعنوان (الباشكاتب) الذي قام ببطولته الممثل الهزلي المسرحي أمين عطاالله مع بشارة واكيم ، وكان فيلماً قصيراً يستغرق عرضه نصف ساعة ، أخذ عن تمثيلية الباشكاتب التي كانت تقدمها نفس العناصر .

أما موضوع التمثيلية فيدور حول مستخدم وقع في غرام احدى الراقصات واختلس مبلغاً لايستهان به من المال ، وعندما اوقف وزج في السجن ، تعرض لجميع الحوادث المؤلمة ، فحاول ان يتلافاها قدر الإمكان .

في عام ١٩٣٠ دخل الممثل الكوميدي المعروف نجيب الريحاني في مجال السينما بفيلم صامت عنوانه «صاحب السعادة كشكش بك» ويدور الفيلم حول شخصية هي جلالة كشكش بك ، مختار القرية ..، ثري كبير ، ولكنه أبله يخدع بسهولة ، فبعد ان باع في آخر السنة منتوجاته من القطن ، تعرض لراقصات الكباريه اللواتي استنزفن ماله وسخرن به ، ثم عاد ادراجه الى القرية لاعنأ شر المدن ومقسما الا يخدع ثانية .

أما في الفترة الواقعة بين عامي ١٩٣٣ و ١٩٣٩ فقد برزت في السينما المصرية سلسلة من النكات والمرج ؛ شارك فيها لفيف من نجوم الكوميديا الاكثر تألقاً آنذاك منهم:

فوزي الجزايرلي:

الذي كان يمثل غالباً مع ابنته احسان ،

حيث يقوم هو بدور المعلم « بحبح » ذلك الزوج الأبله الضعيف ، بينما تقوم هي بدور « أم أحمد » تلك الزوجة السمينة التي كانت ترهقه دائماً . أما أهم أفلام فوزي الجزايرلي فهي :

المندوبان ١٩٣٣ — ١٩٣٤
الدكتور فرحات ١٩٣٤ — ١٩٣٥
المعلم بحبح ١٩٣٥ — ١٩٣٦

توجو مزراحي:

وهو من ابناء الاسكندرية ، وقد بدأ حياته الفنية فيها ، ومما يجدر ذكره أن أولى أفلامه كانت اجتماعية ومنها (الكوكايين) و (أولاد مصر) وكان هذا الفيلم هو أول فيلم مصري يعالج مشكلة نفسية الى حد ما ويحاول أن يقدم لها علاجاً على أساس علمي .

ان توجو مزراحي سرعان مانقل نشاطه من الاسكندرية الى القاهرة حيث تحول انتاجه من الافلام الاجتماعية الى الافلام الفكاهية التي يمكن انجازها بسهولة وسرعة ، وتلبي حاجة الجماهير الى الضحك والتسلية دون ان تكلف نفقات كثيرة ومن هذه الافلام :

شالوم الترجمان ١٩٣٤ — ١٩٣٥
العز بهدلة ١٩٣٦ — ١٩٣٧
شالوم الرياضي ١٩٣٧ — ١٩٣٨

علي الكسار :

لقد تميز بتقمصه شخصية « العبد الطيب القلب » الذي كان ينزلق في أشد الحالات تعقداً ثم يستطيع الخلاص منها ، كيفما سمح الحال ، بعد مداورات ومناورات هزلية ، وأهم أفلامه :

غفير الدرك ١٩٣٦ — ١٩٣٧
الساعة سبعة ١٩٣٧ — ١٩٣٨
التلغراف ١٩٣٧ — ١٩٣٨
عثمان وعلي ١٩٣٨ — ١٩٣٩

نجيب الريحاني :

يذهب بعض النقاد الى وصفه بنعوت مختلفة ، فمنهم من يطلق عليه الفنان العبقري ومنهم من يسميه الفنان الفيلسوف ، ومهما كان موقفنا من هذه التسميات فان احداً لا ينكر بأن نجيب الريحاني ، كان من أفضل الممثلين الكوميديين الذين ظهروا في تلك الفترة .

ومن الافلام التي اشترك فيها :

ياقوت ١٩٣٣ — ١٩٣٤ وقد صور بمدة ستة ايام في استوديو جومون بباريس

بسلامة عايز يتجوز ١٩٣٤ — ١٩٣٥ وقد نفذه مخرج مجري

سلامته في خير ١٩٣٧ — ١٩٣٨ وقد صور في استوديو مصر واخرجه نيازي مصطفى .

وان الافلام الكوميدية التي ظهرت حتى هذه الفترة ، والتي تمت الاشارة الى بعضها ،

كانت في معظمها رديئة فكرياً وفنياً ، وقد تميزت بحوارها غير المتزن، وهدفها الرخيص جداً ، وشخصياتها السلبية التي تحاول ان تؤكد على المفهوم الرجعي الذي ينادي بضرورة الرضوخ للأمر الواقع والانصياع الى حتمية القدر . هذا بالاضافة الى انها بعيدة كل البعد عن الواقع الذي كان يعيشه الشعب المصري الشديد البؤس ، ويمكن القول بأنها لم تكن معدومة الصلة بالفساد المفرط الذي كان يرافق الحكم الملكي القائم في ظل الاستعمار ومن الانصاف أن نستثني هنا بعض الاعمال التي ظهرت في هذه الفترة واختلفت في مستواها عما ذكر رغم ندرتها كفيلم « سلامة في خير » الذي مر معنا ، فقد كان يمثل أول خطوة في مجال تطوير الفيلم الكوميدي ، إذ لم يعد في هذا الفيلم اللون الهزلي مرتبطاً بالالغاز والحزازير، بل بمحاولات مدروسة الى حد ما ، وبعيدة عن الاسفاف والمبالغات نسبياً ورغم تميز هذا الفيلم عن المستوى السائد آنذاك فان بطله نجيب الريحاني ، لم يكن راضياً عن عمله في السينما ككل ، ويكفي لأخذ فكرة عن ذلك أن نذكر ماخطه في مذكراته اثر مشاهدته أحد أفلامه حيث كتب « انني حين رأيت نفسي على الشاشة ، لم أكن أتصور انني بمثل هذه الفظاعة المؤلمة ، وانني من السخافة على مثل هذه الدرجة » .

في عام ١٩٤٥ بدأت مرحلة جديدة في تاريخ السينما المصرية وربما كانت أكثر سوءاً من سابقتها ، وهي مرحلة « افلام مابعد الحرب» ففي هذه المرحلة زاد الانتاج السينمائي الى حد هائل ، او دخل ميدان الانتاج عدد كبير من الذين أثروا ثراء سريعاً بسبب الحرب ، ولم يكن معظمهم يهتم بالفن قليلا او كثيراً . انما كان هدفهم الاول والاخير هو التجارة . وهكذا ظهرت في هذه المرحلة موجة من الفكاهية التافهة والرخيصة . لقد كانت هذه المرحلة هي بداية السقوط الحقيقي في صناعة السينما المصرية. والمقصود بالسقوط هنا هبوط المستوى الفني بشكل واضح . ولكن هذا السقوط لم يكن يعني مع الأسف هبوطاً في ايرادات شباك التذاكر . وهذا هو السبب في كثرة عدد الأفلام التي ظهرت في هذه المرحلة. وعندما نعرف أن فيلماً هزلياً اسمه « طاقية الاخفاء » قد بلغت تكاليفه أربعة آلاف وخمسمائة جنيه ، بينما وصلت ارباحه الى اثنين وتسعين الفاً من الجنيهات ، سنفهم لماذا تحول كثيرون من اغنياء الحرب الى منتجين سينمائيين .

ان افلام هذه المرحلة لم تعرف من الهدف سوى ارضاء او اشباع احتياجات المتفرج الى اللهو الرخيص ، واتاحة الفرصة له كي ينطلق في احلام يقظته مع احداث القصة المختلقة، الى واقع غريب سهل يعتمد في تفسير الحياة الانسانية على مفاهيم قدرية ، تلعب فيها الصدف والقوى الغيبية الدور الاول ، وهذا

مايرحب به المشاهد العادي لأنه لا يطالبه بتفهم تعقيدات الواقع الفعلي ، أو يقرده الى ممارسة ايجابية لوجوده .

ان هذه الأفلام سرعان ما اجتازت حدود مصر لتجد طريقها الى بقية البلدان العربية ، خاصة سوريا ولبنان . حيث كان المناخ مؤهلا لاستقبال مثل هذه البضاعة .

بعد ثورة ٢٣ تموز عام ١٩٥٢ بدأ الفيلم المصري يدخل مرحلة دقيقة من حياته ، حيث أخذ الهجوم يشتد على افلام مابعد الحرب ، كما قامت الحكومة بمحاولات لتشجيع السينمائيين على الارتفاع بمستوى افلامهم ، ورغم ذلك فلم تستطع صناعة السينما المصرية في هذه المرحلة أن تتخلص كلياً من آثار أفلام مابعد الحرب ، ولكنها ابرزت عدداً لابأس به من الافلام الجيدة لمخرجين امثال صلاح ابو سيف ، ويوسف شاهين ، وتوفيق صالح . ولأول مرة أخذت هذه الافلام تتجه الى المجتمع لتستخلص مواضيعها منه ، وتنتقي ابطالها من الناس الفقراء والمسحوقين ، ضحايا الاستغلال والاقطاع .

ولكن للأسف ان هذا الدم الجديد لم يتسرب الى الافلام الكوميدية ، فقد ظلت كما هي ، بل أكثر من ذلك فقد بدأت تظهر سلاسل من الافلام الفكاهية المبتذلة مثل سلسلة الافلام التي تحمل اسم بطلها الممثل اسماعيل يسن ومنها :

– اسماعيل يسن طرزان
– اسماعيل يسن للبيع
– « « في السجن
– « « في حديقة الحيوانات
– « « في متحف الشمع
– « « في مستشفى المجاذيب
– « « يقابل ريا وسكينة

وعلى الرغم من أن هذه الأفلام حققت ايرادات خيالية ، الا انها كانت مع الاسف رديئة جداً من الناحية الفنية ، واغرب مافيها هو أن بطلها اسماعيل يسن ، كان يكرر فيها نفس الحركات واللوازم التي ظل يقدمها على الشاشة بلا تغيير وبلا تطوير في الأربعينات والخمسينات . وكان رد الفعل بعد هذا كله انصراف الجمهور عن هذه الافلام بعد أن مل هذا التكرار الساذج للحركات التهريجية ، وكانت النتيجة أن اختفى اسماعيل يسن من الشاشة في الستينات . إن اختفاء اسماعيل يسن لا يصح أن يؤخذ على أنه دليل على أن ذوق الجمهور قد تغير فان الأفلام الفكاهية الرخيصة لم تنقطع بل اتجهت لتبحث عن ابطال جدد أمثال فرقة ساعة لقلبك ، منذ أوائل الخمسينات ، وفرقة ثلاثي أضواء المسرح في أواخر الستينات ، وظهرت اسماء جديدة أمثال حسن فايق ، عبد السلام النابلسي ، أمين الهنيدي ، عبد المنعم ابراهيم ، فؤاد المهندس وغيرهم . واخذت افلامهم تغمر بتفاهاتها معظم صالات العرض ، وان المتفرج اينما سار يجد ما يلفت نظره من هذه النماذج مثل :

« مراتي مجنونة ... مجنونة » ، « عالم مضحك جداً » ، « شنبو في المصيدة »

مجموعة من الهزليات تجسد الفكر المتخلف سواء في المضمون أو طريقة المعالجة ، هذا اذا تركنا « التكنيك » جانباً وهو غالباً ما يكون تكنيكاً مهلهلاً يفتقر الى فهم ابجديات الاخراج السينمائي .

اننا اذا ما تساءلنا عن القيم التي تتبناها هذه الأفلام وتبشر بها .. هذه القيم التي تتجسد في شخصيات الأفلام وطبيعتها والتماءاتها الطبقية وطريقة تفكيرها ، ونوع علاقاتها وتطلعاتها ، نجد أنها في النهاية لا تجسد الا ما هو رجعي ومتخلف .

ان الامر لم يقتصر على انتاج مثل هذه الافلام في القطر المصري الشقيق ، بل تعداه الى لبنان وسوريا ، حيث ظهرت مجموعات من الافلام التي لا تختلف عما سبق ذكره في شيء .

انه لشيء بديهي أن يضحك المرء ، وأن ينفس عن نفسه هموم الحياة ، ولكنه يظل مطالباً بأن يأخذ نفسه بشيء من الجد ، وأن يروضها على مواجهة مشكلات الحياة بدل نسيانها في ضحك أجوف مستمر ، وأن يقيم توازناً معقولاً بين ما يجعله قادراً على تلك المواجهة وما يخفف عنه بعض آلامها .

ان الكوميديا يمكن ان تلعب دوراً هاماً في نقد سلبيات المجتمع ، كما أنها من خلال اطارها المرح يمكن ان تقودنا الى مزيد من المعرفة بالنفس البشرية والمجتمع الانساني وبأسلوب مجتمع شيق قد لا يتوفر لغيرها .

ولكن للأسف ان البعض عندنا لا يستطيع حتى الآن ان يتصور للكوميديا مثل هذا الدور ، لا انه لا يقدر على أن يفهم منها ، الا أنها شيء من قبيل الضحك للضحك ، الأمر الذي يتنافى مع أبسط قواعد سيكلوجية الضحك لأنه لا يمكن أن يكون هناك ضحك على لا شيء ، والا أصبح دليلاً على الجنون .

لقد شاهد جمهورنا مجموعة من الافلام الكوميدية المنتجة في دول اشتراكية صديقة ، ورغم أن بعض هذه الأفلام كان سياسياً ويطرح قضايا هامة وجادة ، الا أن هذا لم يفقد هذه الافلام متعتها وعذوبتها ، وكان جمهورنا يضحك لها بشكل متواصل . وهذه ظاهرة جيدة تثبت أن جمهورنا يمكن أن يتجاوب مع الأعمال الجيدة والهادفة ، ومما يجدر الاشارة اليه أن عدداً لا يستهان به من رواد السينما عندنا بدأ يعرض عن أفلام السينما التقليدية وعما تقدمه من تصورات مزيفة وأفكار بالية .

ان هذا يجعلنا نتفاءل بأن الكوميديا لا بد وأن تأخذ دورها في الفيلم العربي ، وعلى أسس متينة ، خاصة أنه يوجد عندنا نخبة من الفنانين الجيدين الذين يمكن أن يرتقوا بالفيلم الكوميدي الى المستوى اللائق ، اذا وجد لهم المخرج الواعي والكاتب المتمكن ... ولا اعتقد أن الوطن العربي يعاني فقراً في هذا المجال .

مهرجان دمشق الدولي الأول لسينما الشباب

٢ - ٨ نيسان - ابريل - ١٩٧٢

ملف تسجيلي لوقائع المهرجان

اعداد : بدر الدين عرودكي

★ ★ بين الثاني والثامن من نيسان (أبريل) ١٩٧٢ أقامت المؤسسة العامة للسينما في الجمهورية العربية السوريةأول مهرجان دولي لسينما الشباب في الوطن العربي تحت اسم « مهرجان دمشق الدولي الأول لسينما الشباب » . وقد اشترك في مسابقة المهرجان (٤٥) فيلماً طويلاً وقصيراً تمثل بعض أشكال ما أطلق عليه السينمائيون العرب الشباب « السينما البديلة » التي تهدف إلى تغيير معطيات « السينما التقليدية » .

وفيما يلي نقدم تسجيلاً لوقائع هذه التظاهرة الفنية الأولى من نوعها في الوطن العربي.

بتاريخ ١٣/٣/١٩٧٢ ، وبعد اجتماعات عديدة بين المسؤولين في المؤسسة العامة للسينما بدمشق ومجموعة من السينمائيين العرب ، تقرر تشكيل اللجنة العامة لمهرجان دمشق الدولي الأول لسينما الشباب وذلك لتحقيق المهمات التالية :

١ – وضع لائحة النظام الأساسي للمهرجان .

٢ – اتخاذ كافة الخطوات اللازمة لتحضير المهرجان والقيام بادارته .

٣ – اتخاذ كافة الاجراءات والقيام بكافة الاتصالات التي تخدم المهرجان فكرياً وفنياً واعلامياً .

وقد شكلت اللجنة من السادة :

– عبد الحميد مرعي رئيساً – بدر الدين عرودكي أميناً للسر

مروان حداد – نبيل المالح – مروان المؤذن – قيس الزبيدي – عمر أميرلاي فيصل الياسري – امين البني – سمير فريد – وليد شميط – سمير نصري – قاسم حول كريستيان غازي – مندوب عن نقابة الفنانين – مندوب عن الهيئة العامة للاذاعة والتلفزيون مندوب عن الادارة السياسية للجيش والقوات المسلحة (أعضاء) .

لائحة النظام الاساسي

مادة ١ – يقام مهرجان دمشق الدولي لسينما الشباب كل عام ابتداء من عام ١٩٧٢ في الفترة من ٢ الى ٨ نيسان (ابريل) من كل عام .

مادة ٢ – تقتصر مسابقة المهرجان على الافلام العربية الروائية الطويلة (٩٠ دقيقة فأكثر) والمتوسطة الطول (٣٠ دقيقة فأكثر) والقصيرة (اقل من ٣٠ دقيقة) والافلام التسجيلية الطويلة والمتوسطة الطول والقصيرة والافلام العلمية الطويلة والمتوسطة الطول والقصيرة وافلام التحريك الطويلة والمتوسطة الطول والقصيرة بنفس المقاييس المستخدمة في تحديد مجموعات الافلام الروائية .

مادة ٣ – تقتصر مسابقة المهرجان على الافلام الاولى او الثانية او الثالثة بالنسبة للافلام الطويلة ، وحتى الفيلم الخامس بالنسبة للافلام المتوسطة الطول والقصيرة .

مادة ٤ – تقتصر مسابقة المهرجان على افلام المخرجين العرب .

مادة ٥ – تقتصر مسابقة المهرجان على الافلام التي تم انتاجها في العام السابق على اقامة المهرجان والشهور الاولى من اقامته .

مادة ٦ تقتصر مسابقة المهرجان على الافلام الناطقة باللغة العربية .

مادة ٧ – تقتصر مسابقة المهرجان على الافلام التي لم تعرض عرضاً تجارياً في الجمهورية العربية السورية وذلك بالنسبة للافلام الروائية الطويلة فقط وباستثناء الافلام السورية .

مادة ٨ – آخر موعد للاشتراك في مسابقة المهرجان اول شباط (فبراير) من كل عام وآخر موعد لوصول الافلام إلى دمشق اول آذار (مارس) من كل عام

مادة ٩ ـ يتم نقل الافلام المشتركة في المهرجان الى دمشق على نفقة الجهة المنتجة .

مادة ١٠ ـ يقوم المهرجان بدعوة المخرجين المشتركين في مسابقة المهرجان دعوة كاملة تشمل نفقات السفر والاقامة طوال ايام المهرجان .

مادة ١١ ـ تتكون لجنة التحكيم من ٧ اشخاص من مختلف دول العالم على أن يمثل الجمهورية العربية السورية شخصان والاقطار العربية الاخرى ثلاثة اشخاص .

مادة ١٢ ـ تمنح لجنة تحكيم المهرجـان جائزة واحدة (شعار مدينة دمشق) لأحسن فيلم من كل مجموعة من المجموعات الواردة في المادة الثانية وعددها ١٢ مجموعـة ، جائزة خاصة باسمها ، وتعلن نتائجها في بيان يذيعه الناطق باسم اللجنة .

مادة ١٣ ـ تمنح الجوائز لمخرجي الأفلام .

مادة ١٤ ـ يجوز للجنة التحكيم أن تمنح جائزتها الخاصة لفيلم أو لأحد الفنانين أو الفنيين على ألا تتجاوز حدود الأفلام المشتركة في مسابقة المهرجان .

مادة ١٥ ـ يجوز للجنة التحكيم أن تمنح جائزة خاصة واحـدة وشهادة تقدير واحدة سواء لفيلم أو لأحد الفنانين أو الفنيين على ألا تتجاوز حدود الأفلام المشتركة في مسابقة المهرجان .

مادة ١٦ ـ يجوز للهيئات السينمائية والثقافية بموافقة اللجنة العامة للمهرجان أن تمنح جائزة خاصة باسمها سواء للفيلم أو لأحد الفنانين أو الفنيين ، وسواء في حدود الافلام المشتركة في مسابقة المهرجان أم في العروض خارج المسابقة على أن تكون من انتاج السنوات الخمس الأخيرة .

مادة ١٧ ـ تنتخب لجنة التحكيم رئيس اللجنة في اجتماعها الاول وتتفق على طريقة التحكيم فيما بينها .

مادة ١٨ ـ قرارات اللجنة نهائية ولا يجوز الطعن فيها .

مادة ١٩ ـ تعلن نتائج مسابقة المهرجان مساء اليوم السابع في مؤتمر مغلق للصحفيين والنقاد وتوزع الجوائز في نفس الليلة .

مادة ٢٠ ـ تقوم المؤسسة العامة للسينما في الجمهورية العربية السورية بشراء جميع الأفلام الفائزة في مسابقة المهرجان .

ـ الدول المشتركة في المهرجان :

وجهت اللجنة العامة لمهرجان دمشق الدولي الأول لسينما الشباب الدعوة لكافة الاقطار العربية للمشاركة في المهرجان . وقد لبت الدعوة الاقطار التالية :

★ ملاحظة : قررت اللجنة العامة للمهرجان استثناء أفلام البلدان العربية ذات الانتاج السينمائي المحدود من الشرط الوارد في المادة الخامسة بالنسبة للمهرجان الاول فقط .

– جمهورية مصر العربية ، لبنان، العراق ، الجزائر ، المغرب ، الاردن،الكويت فلسطين (المنظمات الفلسطينية) ، الجمهورية العربية السورية .

أما بقية الاقطار العربية فقد اعتذرت عن المشاركة في المهرجان بسبب ضيق الوقت ، على أمل المشاركة في المهرجانات القادمة .

★ فعاليات المهرجان :

قررت اللجنة العامة أن يتضمن المهرجان الأول النشاطات التالية :

١ – مسابقة المهرجان ٢ – تاريخ السينما المصرية ٣ – مختارات من امريكا اللاتينية ٤ – مؤتمر النقاد السينمائيين العرب ٥ – المؤتمرات الصحفية ٦ – لقاء منتصف الليل .

١ – مسابقة المهرجان :

اشترك في مسابقة المهرجان (٤٥) فيلم طويل وقصير ، وفق التوزيع التالي :

مسابقة الافلام الروائية الطويلة :

١ – الفهد اخراج نبيل المالح (سورية) ٢ – السكين اخراج خالد حمادة (سورية) ٣ – الرجل اخراج فيصل الياسري (سورية) ٤ – مائة وجه ليوم واحد اخراج كريستيان غازي (سورية) ٥ – أغنية على الممر اخراج علي عبد الخالق (مصر) ٦ – دعوة للحياة اخراج مدحت بكير (مصر) ٧ – الخارجون على القانون اخراج توفيق فارس (الجزائر) ٨ – الأفعى اخراج جلال عيد طعمة (الاردن) ٩ – بس يابحر اخراج خالد الصديق (الكويت) ١٠ – سلام بعد الموت اخراج جورج شمشوم (لبنان) ١١ – وشمة اخراج عبد الحميد بناني(المغرب).

مسابقة الافلام الروائية المتوسطة الطول :

١ – حتى الرجل الأخير أمين البني (سورية) ٢ – طائر القرية جان لطفي (سورية) ٣ – ميلاد محمد شاهين (سورية) .

مسابقة الأفلام الروائية القصيرة :

١ – الكابوس عبد الهادي الراوي العراق ٢ – البداية عباس الشلاه العراق ٣ – ظل البعيرة فؤاد فيض الله مصر ٤ – نبضات قلب يوسف فرنسيس مصر ٥ – اللقاء مروان مؤذن سورية ٦ – الزيارة قيس الزبيدي سورية ٧ – اليد قاسم حول سورية ٨ – نابالم نبيل المالح سورية ٩ – شموس صغيرة خالد حمادة سورية .

مسابقة الافلام التسجيلية المتوسطة الطول :

١ – روافد المسرح   لؤي القاضي   العراق

مسابقة الافلام التسجيلية القصيرة :

١ – الشباب ، سلام الاعظمي ، العراق ٢ – بورسعيد ٧١ احمد راشد ، مصر ٣ – صلاة من وحي مصر العتيقة ، نبيه لطفي ، مصر ٤ – عيد سعيد ، مروان مؤذن

سورية ٥ ـ ايقاع ، نبيل المالح ، سورية ٦ ـ مقابلات ، وديع يوسف ، سورية ٧ ـ قدمر ، بشير صافية ، سورية ٨ ـ فجر جديد ، بلال صابوني ، سورية ٩ ـ بعيداً عن الوطن ، قيس الزبيدي ، سورية ١٠ ـ محاولة عن وادي الفرات ، عمر اميرالاي ، سورية ١١ ـ نحن بخير ، فيصل الياسري ، سورية ١٢ ـ ارتيريا ، احمد ابوسعدة ، سورية ١٣ ـ التكية السليمانية ، عدنان مدانات ، سورية ١٤ ـ النهر البارد ، قاسم حول ، فلسطين

مسابقة افلام التحريك القصيرة :

١ ـ واحد لخمسة ، نصيحي اسكندر ، مصر

تاريخ السينما المصرية :

مختارات من الواقعية في السينما المصرية :

١ ـ العزيمة (١٩٣٩) كمال سليم ٢ ـ النائب العام (١٩٤٦) احمد كمال موسى ٣ ـ صراع الابطال (١٩٦٢) توفيق صالح ٤ ـ الفتوة (١٩٥٧) صلاح ابوسيف ٥ ـ حياة أو موت (١٩٥٤) كمال الشيخ ٦ ـ باب الحديد (١٩٥٨) يوسف شاهين

مختارات من امريكا اللاتينية :

١ ـ دم الكوندور ، بوليفيا ٢ ـ مغامرات جوان ، كوبا ٣ ـ بوتشيا ، كوبا ٤ ـ ذكريات التخلف ، كوبا

القضية الفلسطينية في السينما العربية :

ـ رجال تحت الشمس ، نبيل المالح ، مروان المؤذن ، محمد شاهين ـ المخدوعون ، توفيق صالح ـ السكين ، خالد حمادة ـ الزيارة ، قيس الزبيدي ـ بعيداً عن الوطن ، قيس الزبيدي ـ نحن بخير ، فيصل الياسري ـ النهر البارد . قاسم حول ـ عيد سعيد ، مروان المؤذن ـ نابالم ، نبيل المالح ـ اليد ، قاسم حول

الوفود المشتركة في المهرجان :

الاردن : جلال طعمة

العراق : جعفر علي ، لؤي القاضي ، ماجد كامل ، عباس الشلاه ، عبد الهادي الراوي ، حاتم كاظم ، يوسف العاني .

الكويت ، خالد الصديق ، توفيق الامير ، عبد العزيز المنصور

لبنان : لوسيا خوري ، جورج شمشوم ، وليد شميط ، سمير نصري .

فلسطين : قاسم حول ، مصطفى أبو علي ، ابراهيم أبوناب .

المغرب : عبد الحميد البناني

تونس : الطاهر شريعة

مصر ، علي عبد الخالق ، مدحت بكير ، أحمد مرعي ، سامي السلاموني ، نبيهة

لطفي ، سمير فريد ، عبد المنعم سعد ، احمد الحضري ، نصحي اسكندر ، فؤادالتامي، سامي المعداوي ، أحمد راشد .

سورية : عبد الحميد مرعي ، مروان حداد ، بدر الدين عرودكي ، نبيل المالح ، خالد حمادة ، مروان مؤذن ، بشير صافية ، محمد شاهين ، بلال صابوني ، وديع يوسف، جورج خوري ، حسن عزالدين ، بهجت حيدر ، عبده حمزة منير جباوي،زهيرخيمي قيس الزيبدي ، فيصل الياسري ، عمر أميرالاي ، أمين البني ، صلاح دهني ، اسامة ملكاني ، مروان شاهين ، احمد ابوسعده .

صالات العروض :

١ — أفلام المسابقة : صالة سينما السفراء
٢ — افلام خارج المسابقة : سينما الخيام — سينما الكندي
٣ — الندوات والمؤتمرات : فندق قطان .

لجنة التحكيم :

١ — يوري اوزيروف	مخرج (الاتحاد السوفياتي)	رئيساً
٢ — انطونين مارتين بروسيل	مدير مهرجان كارلو فيفاري السينمائي ناقد سينمائي (تشيكوسلوفاكيا)	عضواً
٣ — الطاهر شريعة	سكرتير مهرجان قرطاج — ناقد (تونس)	»
٤ — يوسف العاني	مخرج مسرحي — ناقد (العراق)	»
٥ — مارسيل مارتان	ناقد سينمائي (فرنسا)	»
٦ — غي هينبيل	» » (فرنسا)	»
٧ — سمير فريد	» » (مصر)	»
٨ — عبد الحميد مرعي	مدير مؤسسة السينما في سورية	»

الافتتاح :

في الساعة التاسعة والنصف من مساء الأحد (٢ نيسان) افتتح رسمياً في قاعة السفراء مهرجان دمشق الدولي الأول لسينما الشباب تحت رعاية السيد رئيس مجلس الوزراء اللواء عبد الرحمن خليفاوي .

وقد حضر حفلة الافتتاح عدد من أعضاء القيادتين القومية والقطرية لحزب البعث العربي الاشتراكي وبعض السادة الوزراء والأمناء العامين والعاملين في الحركة الفكرية والثقافية والسينمائية والوفود المشتركة في المهرجان .

وقد ألقى المدير العام للمؤسسة العامة للسينما ، مدير عام المهرجان ، السيد عبد الحميد مرعي كلمة الافتتاح قبل بداية العرض الذي ضم الأفلام التالية :

ـ فجر جديد	بلال صابوني	سورية
ـ الفلاح الفصيح	شادي عبد السلام	مصر
ـ الأرض	يوسف شاهين	مصر

وكانت عروض المهرجان قد بدأت منذ الساعة العاشرة صباحاً في اليوم المذكور في ثلاث صالات .

السينمائيون العرب في مهرجان دمشق الدولي الاول لسينما الشباب

الندوات واللقاءات :

حفلت أيام المهرجان السبعة بالندوات واللقاءات بين مختلف السينمائيين العرب المشاركين في المهرجان . فقد كان السينمائيون الذين اشتركت أفلامهم في مسابقة المهرجان يعقدون مؤتمراً صحفياً عقب كل عرض ، أي بمعدل مؤتمرين صحفيين يومياً لمناقشة أفلامهم ، وكان جميع المشتركين يلتقون في منتصف الليل في لقاء المناقشة مشاكل وقضايا السينما العربية الراهنة .

وقد كان القاسم المشترك الأعظم في جميع هذه المؤتمرات واللقاءات موضوع « السينما البديلة » الذي غدا شعار المهرجان الأول ، وكانت محاولات تحديد مضمون هذا الشعار ، سواء في النقاش النظري ، أو عبر نقد أفلام مسابقة المهرجان ، هي العمود الفقري في هذه اللقاءات .

ولذلك ، فسوف نورد فيما يلي ، آراء عدد من السينمائيين العرب في هذا الشعار ، كما طرحت في اللقاءات والمقابلات والندوات التي تمت خلال أيام المهرجان :

البحث عن السينما البديلة : ـ وليد شميط

لأول مرة ، على مستوى عربي شامل ، ستكون قضية السينما التقليدية والسينما الجديدة في العالم العربي ، موضع درس وبحث واعادة نظر . ومن هذه الزاوية يمثل مهرجان دمشق خطوة كبيرة وهامة في الصراع الدائر بين السينما التقليدية ومؤسساتها وبين النزعة التجديدية عند عدد كبير من السينمائيين العرب الشباب .

ان قضية الصراع بين القديم التقليدي والجديد الرافض مطروحة في كل مكان . وبالرغم من أنها أخذت شكل صراع أجيال وصيغة طلاق بين الجيل الشاب والجيل الذي سبقه ، فانها أبعد من أن تكون مجرد مشكلة أعمار أو عدم تفاهم بين جيلين . هي معركة عنيفة بين مفاهيم ومؤسسات وبنيات قائمة وبين نظرة جديدة ترفضها ، دون أن يلعب العمر دوراً أساسياً في هذا الرفض . كانت معركة بين السينما التقليدية وجماعة الموجة الجديدة في فرنسا ، بين سينما الكرنفال والتخدير والسينما الجديدة في البرازيل ، بين سينما هوليود وسينما تحت الارض في الولايات المتحدة ، وهي معركة تدور اليوم بين

السينما التقليدية والسينما البديلة في العالم العربي . من هذا المنطق ، في تحديد وجه الصراع يتضح الخطأ الكبير الذي وقع فيه بعض شباب السينما المصرية الذين اعتبروا أنفسهم البديل « الطبيعي » لمجرد كونهم شباب ، افتعلوا شبه أزمة « عائلية » بينهم وبين أساتذتهم من الجيل الذي سبقهم . رفضوا السينما التقليدية دون أن يتمكنوا من فهم ظروفها الموضوعية ، ودون تحليل عميق لطبيعة السينما البديلة ، وللوسائل العملية التي تمكنهم من الوقوف في وجه التقليديين وايجاد الصيغ والبنيات الجديدة لممارسة السينما انتاجاً وتوزيعاً وانشاء المؤسسات البديلة التي تتفق مع طبيعة السينما المطلوب ايجادها. اعتمدوا كلياً على القطاع العام المتمثل بمؤسسة السينما واعتبروا المؤسسة ملجأهم الوحيد ضد التجار والتقليديين. ولم يتمكنوا من فهم التناقضات التي كانت قائمة في هذه المؤسسة وبالتالي من ادراك عجزها واستحالة الاعتماد عليها في المساهمة بخلق السينما البديلة وما حرب المؤسسة المصرية ضد فيلم « المومياء » لشادى عبد السلام سوى مظهر من مظاهر هذا العجز . وعندما ألغيت المؤسسة منذ فترة ، ومعها ألغي القطاع العام في السينما المصرية ، وجد السينمائيون المصريون الشباب أنفسهم كاليتامى لا يعرفون ماذا يفعلون . غير أن الغاء المؤسسة ، مع ما يمثل ذلك من خسارة كبيرة للسينما المصرية، كان عاملاً ايجابياً في اقناع السينمائيين الشباب بأن ايجاد السينما البديلة لا يكون سوى بايجاد « المؤسسات » البديلة . وكان لهذه القناعة أثرها الفعلي في حمل الشباب على محاولة ايجاد صيغ جديدة للانتاج ، منها قيامهم بانتاج أفلامهم بشكل تعاونيات . وتمثل هذه المحاولة خطوة أولى على طريق طويل وصعب وشائك .

ان لتجربة السينمائيين المصريين الشباب أهمية قصوى نظراً لما تنطوي عليه من مؤشرات وأبعاد جديدة بأن تكون موضع درس من جميع الذين يهمهم أمر السينما البديلة، ولا سيما مجموعة السينمائيين والنقاد الذين سيلتقون في دمشق . ان السينما الجديدة يعني البناء الجديد والابداع المستمر ، وهذا لا يكون برفض أشكال ومضامين السينما التقليدية فقط ، كما حصل في القاهرة ، وانما برفض البنيات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والفكرية والفنية التي فرضت هذه الأشكال والمضامين وساهمت بتكريسها . وكل سينما تدعي أنها بديلة ولا تكون رفضاً قاطعاً وحاسماً هي من السينما التقليدية وانما بألوان مختلفة . عندما يحمل الافريقي اسمان سمبان أفلامه على ظهره ويمشي في دساكر وقرى وغابات السنغال بحثاً عن الجمهور ، فانه لا يصنع بدلاً لكل أشكال القهر الذي تمارسه الشركات والمؤسسات السينمائية التقليدية الخاصة والعامة بحكم هيمنتها على وسائل الانتاج والتوزيع . وعندما يقوم السينمائيون البرازيليون الشباب بانتاج وتوزيع وعرض أفلامهم بأنفسهم وبمعزل عن الشركات الرأسمالية التقليدية ، فانهم لا يغيرون من أشكال ومضامين السينما البرازيلية فحسب، وانما يصنعون بديلاً للبنية الاقتصادية والايديولوجية للسينما في البرازيل . وهذا هو المطلوب من السينمائيين العرب الشباب . على أن رفض

السينما التقليدية يجب أن لا يعني اتخاذ المواقف السلبية المتحجرة ، ولا الامتناع عن الاستفادة من تناقضات شركات ومؤسسات هذه السينما . المهم هو عدم تمكين هذه الشركات والمؤسسات من احتواء العناصر المؤهلة فكرياً وعملياً لصنع السينما البديلة، وأن لا يحمل التعاون معها ، اذا كان لابد منه ، تنازلات جذرية من شأنها أن تفقد فعل الرفض فعاليته وقيمته .

★ السينما الجديدة علي عبدالخالق — مخرج مصري

— السينما الجديدة في تصوري ليس معناها الغريب أو الشاذ أو غير المفهوم وانما هي كالآتي :

أولاً — هي السينما التي تقدم المجتمع في صورة صادقة من خلال تركيزها على الانسان وتقديم أوفى تفاصيل حياته وسلوكه .

ثانياً — لايجاد التبادل الموضوعي للتعبير عن هذا المضمون من خلال شكل ايقاع يلائم المجتمع الذي يعبر عنه الفيلم ، بمعنى أن ايقاع الحياة في المجتمع المصري يختلف عن ايقاع الحياة في المجتمعات الاوروبية مثلاً نتيجة لاختلاف التراث والحضارة التي تخلق ايقاعاً معيناً لحياة الشعوب .

ثالثاً — أن يكون للكاميرا وظيفة مختلفة عن استخدامها في السينما التقليدية بمعنى أنه ليس من وظيفتها تسجيل الحدث وانما التعبير عنه .

رابعاً — اذا توفرت هذه العوامل ففي تصوري أن السينما الجديدة سوف تفرض وجودها على الجمهور في مجتمعها وفي أي مكان من العالم .

السينما البديلة والجمهور خالد حمادة — مخرج سوري

من أجل تحقيق الفيلم البديل

فيصل الياسري — مخرج سينمائي

اعتقد أنه من الأفضل طرح السؤال عن كيفية توفير الظروف الكفيلة لانتاج الفيلم البديل ، فهذه هي القضية الأهم ، اذ انني افرض سلفاً أن السينمائيين المشتركين في مهرجان دمشق السينمائي يحملون أفكاراً متفاوتة حول مدلول الفيلم البديل ، وعلى الأقل من حيث الخطوط العريضة له ومن حيث صدقه في تصوير الواقع وحرصه على طرح مشاكل الناس ضمن العلاقات الاجتماعية والاقتصادية السائدة وسعيه نحو شكل سينمائي متطور ومتنامي دائماً وغير ذلك من التفصيليات التي طرحت خلال المناقشات .

الا ان هذه النوايا التي يحملها السينمائيون الشباب تبقى مجرد احلام اذا لم نبحث عن امكانيات عملية لتنفيذها ، لانتاجها ومن ثم عرضها على الجمهور .

ينبغي اذاً :

• تحرير السينمائيين الشباب ، وبالتالي الفيلم البديل ، من احتكارات الانتاج

الخاصة التي تفرض على كل مخرج شروطاً و « صفات » تجارية وتجبره في كثير من الاحيان على تنازلات عديدة .

• توفير امكانيات معقولة للقيام بالتجارب والعمل المستمر ، فهي وحدها كفيلة بايصالنا للفيلم البديل الذي نبحث عنه .

• ايجاد تجمعات متضامنة للسينمائيين العرب في كل بلد ، وهذه التجمعات تخدم هدفين أساسيين ، أولهما التعاون بينهم وتبادل التجارب والخبرة ، والثاني ان مثل هذه التجمعات كفيلة بأن تصبح ضابطاً معنوياً لكل سينمائي يحميه الى حد ما من خطر السقوط والابتذال والانحراف في تيار الفيلم التجاري .

• ان تمنح الحكومات أو المؤسسات المختلفة جوائز مادية للفيلم الجيد تكون مشجعاً من ناحية ، ونوعاً من التعويض عن الخسارة المحتملة في حالة عدم اقبال الجمهور عليه في البداية .

أقول هنا في البداية نظراً للتربية السينمائية التي تسود المتفرجين لما سببته الافلام التجارية الرخيصة من فساد في الذوق . الا ان هذا الذوق قابل للتغير والتطور مع الزمن ومما لاشك فيه ان الجمهور سيقبل حتماً على الفيلم الجيد الذي يعالج مشاكله بصدق واخلاص .

أقول في النهاية أن السعي نحو ماهية الفيلم البديل ، الفيلم الجديد يجب ان يواكبه سعي حثيث نحو امكانيات ملائمة لانتاج مثل هذا النوع من الافلام وتوزيعها .

السينما البديلة .. لماذا ؟ جورج شمشوم – مخرج لبناني

– هل يوجد سينما بديلة فعلاً ؟ اعني (البديلة) بكل مافي هذه الكلمة من معنى ؟.. أنا أرى أن السينما تتجدد كل يوم وكل شهر وكل سنة عبر هذا المخرج أو ذاك . مرت فترة كانت فيها السينما تعيش في الاستديوهات ، ثم جاء اولئك الذين نزلوا الى الشوارع وصوروا ، وسمي ذلك ، سينما جديدة ، موجة جديدة ، ولكن أيام الاستوديوهات الكبيرة كان يوجد فلاهيرتي ، فرتوف ، ثم جان روش وشابرول وغودار ثم روشا .. واذا عدنا الى الوراء ، ألم يصور الاخوان لوميير الحركة المباشرة كما في فيلم « دخول القطار الى المحطة » ؟.

اذن ماهي السينما البديلة ؟. لماذا لانسميها ببساطة كلية « سينما » ؟؟
خالد الصديق – مخرج كويتي

★ ان مرض الافلام التقليدية التي يعاني منها العالم العربي منذ خمسين عاماً هو سبب وجود سينمائيين دخلوا هذا المجال الى مجال السينما ليس عن ثقافة سينمائية و كسبب للقمة العيش وكل هذا طبعاً منذ خمسين عاماً وبعضهم لايزال موجوداً حتى الآن مسيطراً عليها ومع طول هذا الزمن تعودوا على نشر الافلام لانها كانت تدر عليهم ارباحاً طائلة وهؤلاء

الفئة من السينمائيين التقليديين خدروا الجمهور العربي على نوعية افلامهم التقليدية فيجب علينا نحن السينمائيين العرب تحطيم هـذا التقليد الذي يبلغ عمره خمسين عاماً ونعود جمهورنا على افلام من أرقى المستويات وذلك عن طريق اتصالنا بالعالم الخارجي وكسر نظام النجوم (نجوم شباك التذاكر) لتقديم وجوه جديدة في كل افلامنا وعدم الاعتماد على النجوم ويوجد شباب لهم ميول ومواهب موجودة وهم اللذين بامكانهم الظهور بموجة السينما البديلة للسينما التقليدية وأما النقطة الرئيسية فهي المادة وروح المجازفة عند المنتج الذي كان يجب أن يضمن نجاح الافلام وربحها التجاري ويوجد هناك كثير من المخرجين الموهوبين الذي يحول بينهم وبين الجمهور هو حاجز التوزيع ولذلك يجب خلق تعاون من جهات الذين يملكون المقدرة على فتح ابواب التوزيع لافلام هؤلاء الشباب .

السينما البديلة : عدنان مدانات مخرج

— أود أن اوضح ان مفهوم السينما البديلة مفهوم دقيق وصعب نوعاً ما . فلا يكفي هنا أن نفهم السينما البديلة على أنها السينما الجـادة ذات التطلعات الفنية غير التجارية . والسينما البديلة ليست هي فقط السينما السياسية الثورية على الرغم من أن السينما السياسية تشكل احدى الهياكل الاساسية لبنـاء السينما البديلة . غير أنني اود التحدث عن السينما البديلة من خلال ما يمكن أن تتوصل اليه من نتائج ايجابية . والنتائج الايجابية في نظري هي التوصل في النهاية الى خلق جمهور قادر على تقبل السينما الجيدة وقادر على التأثر بها والتفاعل معها . فالسينمائي الذي يريد ان يقدم سينما جيدة ، يجب أن يناضل على جبهات متعددة ، منها خلق افلام ذات لغة تعبيرية سينمائية اصيلة نظيفة وخلق جمهور حقيقي ناضج . ومنها أيضاً تبديل العلاقات الاجتماعية وتحويلها من علاقات رأسمالية الى علاقات اشتراكية .

ولكن هـذه خطوات على المدى البعيد . والامل الملح لخلق السينما البديلة هو دراسة ما يمكن أن تقدمه هذه السينما من مواضيع تستطيع ان تفرض نفسها على الجمهور في الوقت الحاضر مع التزام هذه الافلام بلغة سينمائية جيدة غير معقدة .

— السينما البديلة وجمهورها : بشير صافية — مخرج

السينما البديلة ضرورة من ضروريات الفن السينمائي للقضاء على الابتذال الفني والفكري في السينما العربية والبعد عن المفهوم التجاري البحت بما تتضمنه من سخافات فكرية وفنية موضوعاً وتكنيكاً . لكل ذلك كان لا بد من قيامها على كواهل الشباب الواعين والمثقفين . وذلك بالتأكيد على النواحي الفكرية الموضوعية الجيدة بمفهوم سينمائي جيد .

وفيما يتعلق بجمهور السينما البديلة في سورية فثمة جمهور ما يزال ضمن نطاق ضيق في الوقت الحاضر ، ومحدود من حيث العدد . انه محصور الآن ضمن نطاق المثقفين فقط .

★ مؤتمر النقاد السينمائيين العرب

في مساء يوم الخميس ٦ / ٣ / ١٩٧٢ تم عقد أول جلسة لمؤتمر النقاد السينمائيين العرب في فندق قطان بدمشق برئاسة الطاهر الشريعة الذي كان اقترح عقد المؤتمر ضمن اطار مهرجان دمشق الدولي الاول لسينما الشباب .

وقد تم في الجلسة الاولى مناقشة امكانية اقامة اتحاد السينمائيين العرب وانتهى المجتمعون الى تشكيل لجنة تحضيرية من السادة :

ـ الطاهر شريعة ـ وليد شميط ـ صلاح دهني ـ سمير فريد .

لصياغة مشروع لائحة نظام اساسي على أن تعقد الجلسة الثانية صباح السبت .

وفي الجلسة الثانية أقر مشروع النظام الاساسي لاتحاد النقاد السينمائيين العرب .

بيان لجنة التحكيم

ان لجنة التحكيم في مهرجان دمشق الدولي الأول لسينما الشباب المجتمعة بين ٢ و ٨ نيسان ١٩٧٢ والمتألفة من رئيسها السيد يوري اوزروف المخرج السوفيتي .

ومن اعضائها السادة :

عبد الحميد مرعي مدير المؤسسة العامة للسينما السورية

يوسف العاني مدير السينما في المسرح والسينما في العراق

انتونين بروسيل مدير مهرجان كارلو فيفاري في تشيكوسلوفاكيا

سمير فريد الناقد السينمائي المصري

مارسيل مارتان الناقد السينمائي الفرنسي

جي آلنيل الناقد السينمائي الفرنسي

الطاهر الشريعة مدير المهرجان الدولي للايام السينمائية بقرطاج .

بعد مشاهدتها للأفلام الطويلة والمتوسطة الطول والقصيرة المشتركة رسمياً في مسابقات المهرجان تلاحظ :

أولاً : ان الافلام قد تفاوتت كثيراً من حيث الاكتمال التقني والجودة الفنية ، ومن حيث قيمة مضمونها الثقافي وان ذلك لطبيعي لأنه انعكاس لتفاوت الطاقات المادية والتقنية المسخرة لانتاجها ، وتفاوت المواهب والخبرات البشرية المتوفرة لانجازها ولاختلاف ظروف انتاجها واخراجها .

ثانياً : كما تلاحظ ان تلك الافلام رغم تفاوتها كان أغلبها ملائماً ومتفقاً مع الاهداف والاعتبارات المرسومة في قانون مهرجان دمشق الدولي الأول لسينما الشباب .

ثالثاً : وبعد المناقشة والتصويت قررت مايلي :

أولاً) : منح شهادة التقدير الوحيدة المنصوص عليها في قانون المهرجان للمخرج قيس الزبيدي من سورية عن فيلمه « بعيداً عن الوطن » وذلك لبراعته في اختيار الموضوع .

الذي يعبر به عن القضية الفلسطينية ونجاحه في رسم صورة صادقة للانسان الفلسطيني»

ثانياً) : منح جائزة لجنة التحكيم الخاصة مناصفة بين :

آ ــ المخرج السيد نبيل المالح من سورية عن فيلمه « الفهــد » وذلك « لتمكنه من أدواته في فيلمه الطويل الاول ولاجتهاده في تبليغ تمرد فردي باسم العدالة الاجتماعيــة دون اسفاف ولا تبذل » .

ب ــ المخرج عبد الحميد البناني من المغرب عن فيلمه « وشمة » وذلك « لأنه عالج بامانة واقعاً اجتماعياً وثقافياً من وجهة نظر تقدمية واعية وباسلوب نقي سليم » .

ثالثاً) : جائزة الفيلم التسجيلي القصير مناصفة بين :

آ ــ المخرج عمر اميرلاي من سورية عن فيلمه « وادي الفرات » وذلك « لامتياز اسلوبه واجتهاده الجدي الموفق في التعبير عن فرض تسجيلي هادف » .

ب ــ المخرجــة عطيات الابنودي من مصر عن فيلمها « حصان الطين » وذلك لعفويتها في التعبير عن حياة فئة من العمال باسلوب سينمائي متطور .

رابعاً : جائزة الفيلم التسجيلي المتوسط الطول .

المخرج مصطفى ابو علي من فلسطين عن فيلمه « بالروح بالدم » وذلك «لانه وثيقة نضالية من وثائق كفاح الشعب الفلسطيني ضد العدو الاسرائيلي الامبريالي وضد النظم العربية العميلة .

سادساً : جائزة الفيلم الروائي القصير .

المخرج مروان المؤذن من سورية عن فيلمه « اللقاء » وذلك لرصانته وقوة تعبيره عن من المقاومة الفلسطينية جدير بان يقنع ويؤثر في كل انسان .

سادساً : جائزة الفيلم الروائي المتوسط الطول .

المخرج جان لطفي من سورية عن فيلمه « طائر القرية » وذلك « لمعالجته الصادقة لمشكلة من أهم المشاكل الاجتماعية في وطنه بأسلوب سينمائي خاص ومتميز ، وتعبيره الفذ عن حبه لتربته » .

سابعاً : جائزة الفيلم الروائي الطويل مناصفة بين :

آ ــ المخرج خالد الصديق من الكويت عن فيلمه « بس يا بحر » وذلك « لمزاياه التقنية والفنية ولا سيما شاعرية اسلوبه وصدقه في تصوير واقع اجتماعي في بيئة عربية محددة الزمان والمكان تصويراً دقيقاً فيه الاشارة اللاذعة المصلحة للنقائص والعيوب وضروب التأخر ، وفيه من التعاطف الجميل من قبله مع وطنه وأهله » .

ب – المخرج علي عبد الخالق من مصر عن فيلمه « أغنيـة على الممر » وذلك « للاهمية البالغة التي تميز موضوعه بالنسبة لكفاح الشعب العربي ومصيره ، ولنجاحه في تبليغ أهدافه التقدمية تبليغاً مضمون الوصول الى جماهير الشعب العربي في كل مكان ، وتوفيقه في الدور الحاسم للطبقة الكادحة في بناء المجتمع والحفاظ على الأرض والكرامة وفي خلق التقدم » .

وفيما يلي الجوائز الخاصة :

جائزة محافظ مدينة دمشق

كان السيد محافظ مدينة دمشق قد اعلن عن جائزة سنوية لأحسن فيلم سياحي عن عاصمة عربية يعرض خلال مهرجان دمشق الدولي لسينما الشباب، وبما ان اللجنة التحكيمية المؤلفة لهذا الغرض لم تجد بين الأفلام المعروضة ماتنطبق عليه المواصفات المطلوبة فقد قررت حجب الجائزة المذكورة وتأجيلها للسنة القادمة ، آملين ان نشاهد أفلاماً جيدة عن العواصم العربية .

جائزة حركة التحرير الفلسطيني (فتح)

مناصفة بين الفيلم المصري (اغنية على الممر) اخراج علي عبد الخالق والفيلم السوري (حتى الرجل الاخير) اخراج امين البني .

جائزة منظمة فتح للفيلم التسجيلي القصير الفيلم السوري (نحن بخير) اخراج فيصل الياسري .

جائزة مصلحة السينما والمسرح في العراق

جورج لطفي الخوري عن مجموع أفلامه المشتركة في مسابقات المهرجان

جائزة جماعة السينما الجديدة في القاهرة

الفيلم الكويتي الروائي الطويل (بس يابحر) اخراج خالد الصديق .

جائزة اتحاد شبيبة الثورة

فيلم (حتى الرجل الأخير) لأمين البني .

جائزة النقاد

الفيلم اللبناني الروائي الطويل (مائة وجه ليوم واحد) اخراج كريستيان غازي .

الفيلم السوري الروائي القصير (الزيارة) اخراج قيس الزبيدي .